



universität
wien

DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

« Le noir et blanc au cinéma contemporain »

Une analyse de deux films de Philippe Garrel

verfasst von / submitted by

Mag. (FH) Marlis Sternberger

angestrebter akademischer Grad /

in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2016 / Vienna, 2016

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 190 477 347

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Lehramtsstudium UF Haushaltsökonomie und
Ernährung UF Französisch

Betreut von / Supervisor:

O. Univ.-Prof. Dr. Birgit Wagner

Eidesstattliche Erklärung

Hiermit versichere ich, Marlis Sternberger, an Eides statt, dass ich die vorliegende Diplomarbeit mit dem Titel < Le noir et blanc au cinéma contemporain : une analyse de deux films de Philippe Garrel > selbständig und ohne fremde Hilfe verfasst und keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt habe.

Die Stellen der Arbeit, die dem Wortlaut oder dem Sinne nach anderen Werken entnommen wurden, sind in jedem Fall unter Angabe der Quelle kenntlich gemacht.

Die Arbeit ist noch nicht veröffentlicht oder in anderer Form als Prüfungsleistung vorgelegt worden.

Wien, am 26.08.2016

Unterschrift

Danksagung

Der größte Dank gilt meinen Eltern für ihre tatkräftige Unterstützung, ohne die mir dieses Studium, das mich in so vielseitiger Weise bereichert hat, nicht möglich gewesen wäre.

Ich danke auch besonders meiner Diplomarbeitsbetreuerin o.Univ.-Prof. Dr. Birgit Wagner für das konstruktive Feedback und die exzellente Betreuung sowie Mag. Serge Claus für das Lektorat.

Auch die vielen positiven und motivierenden Worte meiner Freunde und Freundinnen möchte ich hier nicht unerwähnt lassen. Ich danke euch von ganzem Herzen.

Table de matières

Eidesstattliche Erklärung	i
Danksagung.....	iii
Table de matières	iv
1 Introduction	1
2 Continuités et ruptures : L'esthétique du film contemporain	3
2.1 Entre attraction et attention : Qu'est-ce que le cinéma d'aujourd'hui ?	4
2.2 La nouvelle esthétique du spectacle	6
2.3 Pour un cinéma contemporain à contre-courant	8
3 Le noir et blanc au cinéma : une histoire anachronique	12
3.1 Le noir et blanc en tant que norme industrielle.....	12
3.1.1 Les couleurs du muet.....	13
3.1.2 Sensualisme ou la couleur des fées.....	15
3.2 Les temps de coexistence.....	16
3.2.1 L'attachement au noir et blanc	17
3.2.2 Une question de genre.....	19
3.3 Le noir et blanc en tant qu'exception.....	21
4 Noir et blanc vs. couleur : un discours esthétique et symbolique ...	24
4.1 Le noir et blanc : une forme d'art complète ?	24
4.2 Les traces de la peinture et du dessin.....	31
4.3 Sur la perception et la naturalité des couleurs	35
4.4 L'effet du noir et blanc.....	38
4.5 Le symbolisme du noir et blanc.....	41
4.5.1 Le noir et le blanc – de vraies couleurs ?	43
4.5.2 Le symbolisme du noir et blanc dans un film monochrome.....	45
5 L'absence de la couleur filmique : esthétique et fonctions.....	48
5.1 Les formes hybrides – entre couleur et noir et blanc.....	49
5.2 Tourner entièrement en noir et blanc	53
5.2.1 Le noir et blanc temporel et référentiel	53
5.2.2 Le noir et blanc en tant que choix artistique et esthétique	55
6 L'œuvre filmique de Philippe Garrel.....	59
6.1 Garrel : enfant sauvage du cinéma français.....	59
6.2 Un cinéma du spectacle intime	62
6.3 Un cinéma entre rêve et réalité	66
6.4 Un cinéma non maquillé.....	68
7 Le noir et blanc dans l'univers garrelien.....	70
7.1 Une brève introduction au noir et blanc garrelien.....	71
7.2 Le noir et blanc dans <i>Sauvage Innocence</i> et <i>La Jalousie</i>	75

7.2.1 Le noir et le blanc comme éléments structurels et symboliques	76
7.2.2 Entre nostalgie et intemporalité	85
7.2.3 Le noir et blanc : le chromatisme d'un autre monde	89
8 Résumé.....	93
Bibliographie	98
Filmographie	103
1. Filmographie principale	103
2. Filmographie chronologique de Philippe Garrel	103
3. Films cités	104
Abstract	107
Zusammenfassung	108
Curriculum Vitae	109

*« Je crois surtout que personne au monde
ne réussira à me prouver que
le noir et blanc est moins culturel que la couleur. »*

François Truffaut dans une lettre à Gérard Lebovici (1982)

1 Introduction

Après le triomphe du film en couleur dans les années soixante, tourner en noir et blanc fut longtemps réservé aux films d'art et d'essai. Pourtant au fur et à mesure, le film en noir et blanc regagne en popularité parmi les cinéastes contemporains ainsi que le public international. En 2012, *The Artist* de Michel Hazanavicius, un film muet en noir et blanc remporta plusieurs prix, dont l'Oscar du meilleur film, et deux ans plus tard, *Nebraska* d'Alexander Payne, un autre film en noir et blanc fut désigné comme candidat pour ce trophée prestigieux. Des drames comme *Ida* (Pawel Pawlikowski, 2013) ou *Le Ruban blanc* (Michael Haneke, 2009) connaissent alors un grand succès international. Le nouveau film en noir et blanc ne connaît ni limites du genre – il y a des drames, des films d'action, d'horreur, des films historiques – ni de limites géographiques. Le noir et blanc se retrouve actuellement aussi bien dans les films hollywoodiens (*Sin City* de Robert Rodriguez et Frank Miller, *Pleasantville* de Gary Ross, *Good night, and good luck* de George Clooney etc.) que dans le cinéma international ou dans les productions indépendantes (par exemple la majorité des films du cinéaste hongrois Béla Tarr ou quelques projets de l'argentin Raúl Perrone ou du réalisateur philippin Lav Diaz).¹

Quelles sont les raisons pour « oser » le noir ou blanc aujourd'hui ? La fascination d'un look rétro semble être caractéristique de notre temps, car non seulement dans le cinéma, mais aussi dans plusieurs domaines tels que l'architecture, l'industrie automobile, le design des meubles et des objets de la vie quotidienne l'ère nostalgique et rétro attire les clients. Cette tendance va si loin que les producteurs essaient même de « déguiser » des nouveautés technologiques par un design rétro pour mieux vendre leurs produits.² Est-ce donc l'absence des couleurs qui remplit toujours la même fonction esthétique – à savoir : créer une atmosphère nostalgique ? Ou est-ce l'utilisation du noir et blanc

¹ Les filmographies de ces trois cinéastes peuvent être trouvées sur le site imdb.com

Béla Tarr : <http://www.imdb.com/name/nm0850601/>

Lav Diaz : <http://www.imdb.com/name/nm0225010/>

Raúl Perrone : <http://www.imdb.com/name/nm1031949/>

² voir Böhn, Möser 2010, p.11

qui joue un rôle beaucoup plus primordial dans l'intention artistique d'un(e) cinéaste ?

La soustraction des couleurs dans le cinéma contemporain est un domaine peu analysé et les publications sont très rares. Le thème de ce mémoire sera d'un côté de donner une vue d'ensemble sur le noir et blanc dans le cinéma contemporain, et de l'autre côté, d'étudier les fonctions du noir et blanc dans les films du cinéaste français Philippe Garrel, car il s'agit d'un élément persistant et recourant dans son corpus filmique. Sa filmographie, comprenant 31 films, dont huit uniquement furent tournés en couleurs³, est très liée à son autobiographie, l'industrie du film, la production artistique et la vie parisienne. Au cours de sa carrière, Garrel a créé sa propre esthétique, une esthétique de l'intimité et du privé, dans laquelle le noir et blanc joue un rôle crucial. Le présent travail cherche donc les réponses aux questions de recherche suivantes :

- *Quel rôle esthétique remplit le noir et blanc dans l'œuvre garrelienne ?*
- *Dans quelle mesure l'absence des couleurs contribue-t-elle à la narration ?*
- *Quelles significations symboliques Garrel attribue-t-il au noir et au blanc ?*

Une analyse détaillée du corpus filmique complet de Philippe Garrel en suivant les questions posées dépasserait le cadre prévu de ce travail. C'est la raison pour laquelle on étudiera deux films sélectionnés de son œuvre plus récente qui sont typiques de l'esthétique et de la thématique garrelienne : *Sauvage Innocence* (2001) et *La Jalousie* (2013). Afin d'élaborer des critères d'analyse, il faut développer une approche théorique à l'absence de la couleur dans le cinéma contemporain à partir d'une évaluation de la littérature spécialisée. Pour saisir la complexité de ce sujet, des œuvres de différentes disciplines (critiques ciné-

³ Les films en couleurs sont : *Anémone* (1966), *La cicatrice intérieure* (1970), *Le berceau de cristal* (1976), *Voyage au jardin des morts* (1978), *Rue Fontaine* (segment de l'œuvre collectif « Paris vu par...20 ans après ») (1984), *J'entends plus la guitare* (1991), *Le cœur fantôme* (1996) et *Un été brûlant* (2011) ; la filmographie complète de Philippe Garrel se trouve dans l'annexe.

matographiques, sociologie, histoire) seront alléguées ainsi que certains textes primaires de la théorie du film (Kracauer, Arnheimer entre autres).

Le présent travail se divisera en plusieurs chapitres : la partie théorique comprendra les chapitres 2 à 6. Le chapitre 2 « *Continuités et ruptures* » donnera une introduction à l'esthétique du cinéma contemporain en se concentrant sur deux courants importants : le nouveau cinéma d'attraction et le cinéma d'attention. La connaissance des caractéristiques prédominantes du cinéma d'aujourd'hui est indispensable pour pouvoir examiner des films qui suivent plutôt leur propre esthétique comme ceux de Garrel. Le chapitre 3 « *Le noir et blanc : une histoire anachronique* » dépeindra l'histoire du noir et blanc qui est marquée par une coexistence constante de l'image en couleur et de l'image monochrome. Dans le chapitre 4, on discutera les approches théorétiques classiques sur la fonction et la naturalité des couleurs ainsi que la signification symbolique du noir et blanc dans le cinéma. Le chapitre 5 traitera les effets de l'absence de la couleur dans le cinéma moderne. Le chapitre suivant sera dédié à l'œuvre filmique de Philippe Garrel, à ses origines et ses caractéristiques thématiques et esthétiques. Les films sélectionnés seront analysés dans le chapitre 7 qui donnera aussi une vue d'ensemble sur le noir et blanc dans le monde filmique de Garrel. Le chapitre 8 résumera les résultats de l'analyse et donnera des impulsions à la recherche future.

Comme la quasi-totalité des réalisateurs et théoriciens mentionnés et/ou cités sont masculins, on utilisera en général la forme masculine « réalisateur » ou « théoricien » sauf s'il y a des réalisatrices/théoriciennes explicitement impliquées. Ce fait démontre la grande sous-représentation des femmes qui perdure dans l'industrie filmique et la filmologie.

2 Continuités et ruptures : L'esthétique du film contemporain

Le cinéma étant un art de l'âge technique, il est aussi un art des changements. Les nouvelles inventions technologiques transforment le cinéma en profondeur. Les théories classiques du film s'appuient sur la thèse que le cinéma se déve-

loppe d'une manière linéaire (l'invention – la maturité – le renouvellement), toujours vers un plus grand réalisme.⁴ Pourtant, selon Thomas Elsaesser, représentant de la Nouvelle Histoire du cinéma, il faut repenser le développement téléologique du cinéma, dévoilant les continuités et les ruptures, pour mieux comprendre son état actuel.⁵ La première partie de ce chapitre essaiera donc de suivre les traces du cinéma des premiers temps dans les films contemporains. Enfin, on discutera les deux courants principaux du cinéma de notre temps sous les aspects esthétiques.

2.1 Entre attraction et attention : Qu'est-ce que le cinéma d'aujourd'hui ?

Après le passage du muet au parlant et du noir et blanc à la couleur, le cinéma se retrouve aujourd'hui encore une fois dans une phase importante de transition qui ne touche pas seulement les modes de représentation, mais toute l'industrie cinématographique du tournage jusqu'à la logistique et à la commercialisation : le numérique a presque complètement évincé l'image argentique et la petite partie des films encore tournés en argentique est en général projetée dans une version digitalisée. Ce changement radical, peut-être le plus radical dans son histoire, a créé une polémique sur l'essence du cinéma. L'image est devenue manipulable, les indices du réel peuvent être facilement modifiés et la création des images ex nihilo est maintenant une méthode souvent utilisée dans la production cinématographique. Bref, l'image a perdu son négatif.⁶ Mais la perte de l'indexicalité⁷ signifie-t-elle la mort du cinéma ? « *Le « vrai » cinéma n'est pas derrière nous : il ne cesse pas de se réinventer* »⁸ constatent Lipovetsky et Serroy dans leur œuvre sur le cinéma dans l'âge hypermoderne. « Réinventer », cela veut dire avec les mots d'Ángel Quintana : « *Le cinéma change, reprenant et actualisant certaines problématiques qui existaient déjà à ses débuts.* »⁹

⁴ voir Elsaesser 2004, p.80

⁵ voir ibd., p.78

⁶ voir Quintana 2008, p.27 et 47

⁷ Sous le terme « indexicalité » on comprend le fait que les images photographiques et cinématographiques sont directement liées à la réalité matérielle parce que les objets se sont réellement trouvés devant la caméra (voir Kirsten 2013, p.48)

⁸ Lipovetsky, Serroy 2007, p.13

⁹ Quintana 2008, p.14

D'après Quintana, il y a des analogies entre le cinéma contemporain et le cinéma des origines, une approche qui est également présente chez Elsaesser ou chez Gunning (« *Early cinema is closer to post-classical cinema than it is to classical cinema.* »¹⁰).

Ce développement trouve ses origines dans les années 60 avec la popularité croissante de la télévision en tant que média de masse. Afin de ne pas perdre son public à la télévision (petit écran et en noir et blanc), le cinéma a dû se transformer : Par conséquent, Hollywood introduit le scope, le grand écran, pour rendre la projection de leurs westerns ou de leurs films d'aventures plus spectaculaire.¹¹ Au cours des années suivantes, avec l'apparition des effets spéciaux de plus en plus étonnants, le cinéma s'écarte au fur et à mesure du cinéma classique et narratif et de son illusion réaliste avec ses personnages psychologiquement motivés. Pour Gunning, les techniques du cinéma de nos jours – surtout les blockbusters hollywoodiens – ressemblent dans certains aspects au « cinéma d'attraction ». Ce terme a été introduit par Gunning et Gaudreault en 1985 pour désigner la majorité des films avant la fin de la Première Guerre mondiale qui se caractérisaient par la prédominance des moments de sensation et l'absence d'une intrigue à suspense classique.¹² « *Son objectif n'était pas de représenter la vie, mais de proposer un spectacle composé d'une série d'attractions visuelles.* »¹³ C'est-à-dire, dans le cinéma avant 1918 ainsi que dans le cinéma actuel l'expérience visuelle joue un rôle plus important qu'une histoire bien construite. Dans ce contexte, Gunning parle d'un retour au spectacle du cinéma contemporain.

Malgré la prédominance du spectacle, aujourd'hui et auparavant, il y a toujours plusieurs formes de cinéma qui existent parallèlement. Quintana compare les développements du cinéma contemporain à deux films des premiers temps : *El hotel eléctrico* de Segundo de Chomón et *Interior New York Subway 14th to 42nd street* de G.W. Blitzer.¹⁴ Chomón expérimente avec le tour de manivelle pour animer les objets. Ce film aboutit au nouveau cinéma d'attraction, dans lequel l'image réelle se mélange constamment à l'image de synthèse (les effets spé-

¹⁰ Elsaesser 2004, p.84

¹¹ voir Frodon 2010, p.228

¹² voir Elsaesser 2004, p.82

¹³ Quintana 2008, p.18

¹⁴ voir ibd., p.24

ciaux, les animations). tandis que le film de Blitzer, qui essaie de capter les mouvements du métro dans toute leur durée rappelle fortement l'esthétique de certains films contemporains minimalistes. Ces films parmi lesquels Quintana compte entre autres les œuvres de Chantal Akerman, Gus von Sant, Abbas Kiarostami ou Alexandr Sokurov, visent à redimensionner « *la valeur du temps et la capacité de l'image à capturer l'aléatoire.* »¹⁵ Pour cette forme de cinéma qui observe et capture les détails, Quintana forge le terme « cinéma d'attention », terme antonymique au cinéma d'attraction.¹⁶

En résumé, l'étude renforcée du cinéma des origines a dévoilé plusieurs parallèles entre les débuts de la production cinématographique et le cinéma d'aujourd'hui. De nos jours, la forme dominante du cinéma qui ressemble au cinéma d'attraction d'avant-guerre est marquée par une hyperstimulation sensorielle. Pourtant, elle coexiste avec un cinéma soustractif et minimaliste. Dans les chapitres suivants, on analysera donc en détail les éléments esthétiques de ces deux courants principaux du cinéma contemporain.

2.2 La nouvelle esthétique du spectacle

La grande majorité des films produits aujourd'hui suit les lois du marché, « *la logique du box-office, les formules calibrées et sans risques (films d'action, suites, remakes)* »¹⁷. Dans ce contexte, l'historien et critique de cinéma, Jean-Michel Frodon, observe même une hollywoodisation progressive du cinéma français, longtemps reconnu pour ses auteurs.¹⁸ C'est-à-dire, les films français remportant aussi un vif succès sur les écrans internationaux, misent sur « *les codes de l'industrie de spectacle* »¹⁹, dans la grande partie des cas, leurs racines françaises ne sont plus visibles. Comment cette esthétique du spectacle se caractérise-t-elle alors ?

Premièrement, par sa lisibilité et son accès facile à l'histoire et aux personnages, souvent stéréotypés. Respectant l'organisation claire du récit et les règles établies des genres filmiques (comédie, thriller, horreur, western...), le

¹⁵ ibd., p.24

¹⁶ voir ibd., p.26

¹⁷ Lipovetsky, Serroy 2007, p.12

¹⁸ voir Frodon 2010, p.967

¹⁹ ibd., p.969

film à la façon hollywoodienne soumet au public des repères stables. Donc, afin d'attirer l'attention des spectateurs et des spectatrices chaque film doit offrir un minimum de nouveauté et d'individualité tout en restant proche de l'habituel.²⁰ Deuxièmement, par le grand rôle attribué à la technologie. Les effets spéciaux, les séquences de luttes ou de batailles, l'horreur ou le « splatter » cherchent à créer des moments de surprises et des sensations holistiques « *with a maximum of body effect* »²¹. Pour renforcer ces effets, une grande partie des salles, surtout dans les cinémas multiplexes, sont transformées et ajustées (le son « digital surround », l'arrangement des chaises, la technologie 3D).²² Ces formes de représentation sont déjà très loin des éléments typiques du cinéma classique narratif. La domination du spectacle sur la narration est une caractéristique du cinéma des premiers temps qui se retrouve alors d'une façon adaptée dans le cinéma contemporain. Pourtant, ce qui diffère entre le cinéma d'attraction d'avant-guerre 1914 et le cinéma de spectacle contemporain est le souhait d'être spectaculaire et réaliste en même temps, « *le spectacle doit être compréhensible par tous et vraisemblable*. »²³ Reproduire le monde réel n'était pas l'objectif du cinéma d'attraction, tandis que le cinéma actuel vise à créer une copie parfaite de la réalité, mais pas dans le sens documentaire. « *Séduire le spectateur avec un monde vraisemblable* »²⁴ était déjà l'objectif du cinéma classique narratif. Cependant, dans le cinéma classique, la vraisemblance naît de « *la qualité d'illusion générée par la narration* »²⁵, alors que le cinéma contemporain se servant de technologies modernes produit une illusion totale par les impressions acoustiques, visuelles et spatiales (3D) ce qui conduit à la création d'une réalité filmique qui est au-dessus de la réalité du monde réel. L'image cinématographique du cinéma contemporain est donc hyperréelle.

²⁰ voir Lipovetsky, Serroy 2007, p.39-42

²¹ Elsaesser 2004, p.83

²² voir Elsaesser, Hagener 2013, p.223

²³ Reiner 2014, p.48, vraisemblable signifie : les apparences du vrai, le plausible ; la probabilité de se produire ou dans un contexte filmique : une fiction qui pourrait être vraie, conforme à une situation réelle possible.

larousse.fr : vraisemblable [en ligne] URL :

<http://larousse.fr/dictionnaires/francais/vraisemblable/82610?q=vraisemblable#81638> (2016-01-15)

²⁴ Quintana 2008, p.34

²⁵ voir ibd., p.68

« Hyper », le préfixe venant du grec *huper* « *indiquant une position supérieure dans l'espace, une intensité ou une propriété supérieure à la normale* »²⁶, marque aujourd'hui l'esthétique du cinéma dominant. Lipovetsky et Serroy concluent alors que les deux catégories deleuziennes, ni l'image-mouvement ni l'image-temps,²⁷ ne répondent à la conception médiatique du cinéma populaire. Ils proposent alors l'introduction d'une troisième catégorie : l'image-excès, car l'hyperbolisation se manifeste dans tous les éléments esthétiques de la production cinématographique tels que la multiplication des ciné-sensations (des effets spéciaux) et le rythme accéléré. La durée des films se prolonge pendant que celle des plans se raccourcit. En outre, le cinéma contemporain cherche à rendre visible tous les extrêmes des « serial killers », des addictions, de la violence jusqu'au sexe, au porno et aux éléments paranormaux.²⁸

Pour récapituler, le cinéma populaire contemporain est un cinéma de sursaturation, un cinéma « *du jamais assez et du jamais trop, du toujours plus de tout.* »²⁹ Pourtant, cette forme dominante coexiste avec un cinéma qui se dérobe des maximes du spectacle et qui sait créer « *de nouvelles atmosphères poétiques* »³⁰ ou bref, une autre esthétique de la modernité.

2.3 Pour un cinéma contemporain à contre-courant

Malgré la prédominance du spectacle et du blockbuster hollywoodien, le cinéma ne se développe pas vers la monopolisation esthétique, on peut plutôt observer une diversification de la production cinématographique. « *Les repères uni-*

²⁶ larousse.fr : hyper [en ligne] URL :

<http://larousse.fr/dictionnaires/francais/hyper-/40980?q=hyper#40886> (2016-15-01)

²⁷ Les deux œuvres du philosophe Gilles Deleuze, « Cinéma 1 : L'image mouvement » et « Cinéma 2 : L'image-temps » sont des études d'une philosophie esthétique du cinéma qui s'oriente à la philosophie d'Henri Bergson et aux œuvres du logicien Charles Sanders Pierce. « *Cette étude n'est pas une histoire du cinéma. C'est une taxinomie, un essai de classification des images et des signes* » (Deleuze 1983, p.7) écrit Deleuze dans l'introduction du premier volume. Dès les débuts du cinéma, la grande majorité des films utilise « l'image-mouvement » qui se réfère aux liens traditionnels entre l'action et les personnages, bref : l'action d'un personnage décide de la durée d'un plan et donc sur le temps filmique. « L'image-temps » arrive après la Deuxième Guerre Mondiale avec le néoréalisme italien. Cette image déconstruit les relations habituelles entre l'action et la réaction, ces liens traditionnels « *ne sont plus systématiquement ou rationnellement justifiés, ne sont plus dictés par la nécessité, car livrés à des temps dits [...] « morts* ». (Fiant 2013, p.14)

²⁸ voir Lipovetsky, Serroy 2007, p.72

²⁹ ibd., p.72

³⁰ ibd., p.13

formes et lisses cohabitent de plus en plus avec l'atypique. »³¹ Quintana compare ce type de cinéma à la « littérature mineure », terme forgé par Gilles Deleuze et Félix Guattari.

*« L'histoire du cinéma s'est construite à partir de ses périodes de crise. Dans tous ces moments il est toujours apparu un cinéma de ton mineur comparable à ce que Gilles Deleuze et Félix Guattari avaient défini comme littérature mineure à propos de l'œuvre de Franz Kafka. Ce cinéma mineur a toujours été celui qui a déstabilisé les formes dominantes et celui qui a remis en question les processus industriels de la création cinématographique. »*³²

Par les « périodes de crise » Quintana entend entre autres l'introduction du son, de la télévision ou plus actuellement celle du numérique. Antony Fiant dédie une analyse détaillée à ces formes « mineures » du cinéma dans son ouvrage *« Pour un cinéma contemporain soustractif »*. Il y étudie les caractéristiques d'un nouveau cinéma du monde à travers l'œuvre de plusieurs réalisateurs et réalisatrices contemporain(e)s, parmi qui on retrouve Chantal Akerman, Béla Tarr, Lisandro Alonso, Otar Iosseliani etc. Afin de comprendre la raison pour laquelle Fiant a choisi le terme « soustractif » pour désigner cette forme du cinéma contemporain, on résumera ici les résultats principaux de ses recherches.³³

Pour Fiant, un cinéma qui se soustrait est un cinéma qui réduit, un cinéma qui exclue le superflu et qui résiste aux normes hollywoodiennes. Donc, tandis que le cinéma du grand spectacle est un cinéma du « toujours trop », le cinéma soustractif est un cinéma du « moins » dans la tradition de l'image-temps deleuzienne. Dans l'image-temps, les personnages *« ne sont plus soumis à une action précise, à une expérience sensorimotrice, c'est-à-dire une image-action ou image-mouvement, mais à des situations optiques et sonores pures. Les sens – vue et ouïe – sont directement sollicités pour mesurer le temps. L'action n'est plus déterminante. »*³⁴ Ce cinéma revient alors à sa fonction « en tant

³¹ ibd., p.72

³² Quintana 2008, p.89

³³ Comme les éléments esthétiques du cinéma de soustraction discutés ici s'appliquent à la majorité du corpus analysé par Fiant, les exceptions n'y seront pas mentionnées explicitement.

³⁴ Fiant 2013, p.13

qu'articulation d'espaces et de temps », ³⁵ il crée des images optiques-sonores pures et favorise l'acte de la contemplation par rapport au spectacle visuel. Ceci est obtenu par la réduction des moyens filmiques : ³⁶ moins de plans, moins de scénario, moins de dialogues, moins d'histoire, moins de décor, moins de pathos, moins de personnages stables. Contrairement aux personnages lisibles et stéréotypés du cinéma prédominant, les protagonistes du cinéma « mineur » sont souvent opaques et leurs caractéristiques ne sont pas bien définies. ³⁷ En outre, le mutisme règne souvent sur la parole en tant que réaction « *à la toute-puissance de la parole, dans un geste révélant un attachement au cinéma muet et prolongeant l'incommunicabilité d'une partie du cinéma moderne.* » ³⁸ Fiant observe donc une « *forte présence des corps mutiques dans le cinéma contemporain soustractif.* » ³⁹ Les cinéastes de la soustraction sont aussi attentifs à la bande-son préférant des bruits et de la musique diégétique ⁴⁰ et au décor du film qui relève souvent d'une esthétique pauvre et minimaliste caractérisée par un cadre « raréfié » – selon Deleuze, il s'agit là d'un cadre qui ne comporte qu'un petit nombre d'éléments. ⁴¹ Au-delà, le récit classique est mis en question. D'après Fiant, le cinéma de soustraction réfute souvent les règles de la narratologie filmique : ⁴²

1. Un récit est clos
2. Un récit raconte une histoire
3. Un récit est produit par quelqu'un

³⁵ ibd., p.13

³⁶ voir ibd., p.12

³⁷ voir ibd., p.37

³⁸ ibd., p.103

³⁹ ibd., p.100

⁴⁰ « diégétique » signifie l'appartenance à l'espace narratif du film, des sons qui peuvent être entendus par les protagonistes. Le contraire est le son « extra-diégétique » qui n'a pas de lien avec l'espace narratif tel que la musique rajoutée, le commentaire par voix-off (voir Kinema.fr : Glossaire : diégétique [en ligne] URL :

<http://www.kinema.fr/fr/outils-pedagogiques/glossaire?id=168> (2016-01-16)

⁴¹ voir Fiant 2013, p.61 ; Deleuze propose dans « *L'image-mouvement* » deux conceptions du cadre : le cadre de la raréfaction et celui de la saturation (un cadre plein d'éléments) (voir Deleuze 1983, p.23-45)

⁴² voir Fiant 2013, p.22 en s'appuyant sur le « *Dictionnaire théorique et critique du cinéma* » de Jacques Aumont et Michel Marier

Les films des cinéastes analysé(e)s se caractérisent alors par le manque d'une intrigue à suspense classique. Ils donnent l'impression que les événements ne sont pas manipulés de l'extérieur (par un narrateur ou une voix off) et souvent les frontières entre documentaire et fiction ne sont plus clairement visibles ou perceptibles. Le spectateur est alors confronté à des formes esthétiques qui le privent de ses repères habituels. Il n'est plus guidé à la main, mais livré à lui-même. Le spectateur est « *responsabilisé* »⁴³, car l'histoire ne défile plus devant ses yeux, on lui demande de l'attention. C'est pour cela que Quintana utilise le terme de « cinéma d'attention » afin de décrire ces formes filmiques.

Comme le monde représenté dans ces films réduits et minimalistes diffère de notre quotidien bruyant et surchargé d'impressions visuelles, le cinéma d'attention suscite-t-il alors une déconnexion avec le monde réel ? Parfois il faut laisser entendre moins pour dire plus, argumente Fiant.⁴⁴ « *Permettant la réflexion par la distance* »⁴⁵ le cinéma réduit offre un autre accès au monde et y jette un regard plutôt poétisé et/ou politique. Ce regard distancié et poétique distingue fortement le cinéma soustractif du cinéma de spectacle qui essaie de reproduire respectivement de renforcer les impressions visuelles et sonores du monde. Donc, en utilisant des moyens filmiques réduits on peut créer une nouvelle esthétique d'image qui se démarque de l'esthétique prédominante de l'hyperréel. Pourtant, la maîtrise de la réduction est indispensable de sorte que les films ne semblent pas trop maniéristes.⁴⁶

En résumé, l'histoire du cinéma s'écrit toujours « *à travers une série de transformations et de remises en cause.* »⁴⁷ Les innovations technologiques influencent et développent constamment l'esthétique du cinéma. Cependant, les éléments du cinéma des premiers temps se retrouvent encore de façon adaptée dans les formes diverses du cinéma actuel. Par exemple, dans le cinéma contemporain populaire, on découvre l'esthétique du spectacle, caractéristique du cinéma d'attraction d'avant guerre. En revanche, le cinéma à contre-courant fait référence aux pratiques du cinéma muet en réduisant la parole et la bande-son. Bref, le cinéma actuel renouvelle sans cesse les liens avec son passé.

⁴³ Fiant 2013, p.12

⁴⁴ voir ibd., p.12

⁴⁵ Quintana 2008, p.125

⁴⁶ voir Fiant 2013, p.31

⁴⁷ Lipovetsky, Serroy 2007, p.16

Le noir et blanc est aussi un aspect esthétique associé au passé du cinéma. Tout de même, l'image monochrome se retrouve dans de nombreuses productions contemporaines. Quelle fonction remplit alors l'absence de couleur dans les films d'aujourd'hui ? Est-elle un moyen de soustraction en rupture avec l'aspiration à la copie parfaite du monde réel ? Afin de répondre à ces questions, il faut tout d'abord étudier le rôle du noir et blanc au cours de l'histoire cinématographique ce qui sera le sujet du chapitre suivant.

3 Le noir et blanc au cinéma : une histoire anachronique

Le dernier chapitre a montré que le cinéma ne se développe pas de manière linéaire, car il y a des éléments qui persistent et ceux qui se réinventent. Enracinée dans la tradition de la photographie en noir et blanc, la monochromie fut longtemps la norme industrielle. Pourtant, les études du cinéma des premiers temps démontrent que le cinéma n'a jamais été exclusivement noir et blanc. En revanche, après le triomphe de la couleur, le noir et blanc n'a pas complètement disparu du grand écran. Ce chapitre résume donc l'histoire anachronique du noir et blanc au cinéma depuis ses débuts jusqu'aujourd'hui.⁴⁸

3.1 Le noir et blanc en tant que norme industrielle

Grâce aux développements des colorants synthétiques, l'utilisation sociale des couleurs (publicité, emballages) augmente constamment à partir de la moitié du XIX^e siècle. Cependant, des pratiques artistiques telles que la photographie et le cinéma s'opposent longtemps à la polychromie tout en revalorisant l'importance de l'image monochrome.⁴⁹ Comme l'invention de l'image en mouvement représente un grand progrès technologique à cette époque, le noir et blanc devient un symbole de la modernité et de l'esthétique moderne. D'un côté

⁴⁸ Ce chapitre ne se concentre pas sur l'histoire du coloriage et ses techniques. Dans les œuvres de Martin (2013) ou de Dalle Vacche, Price (2006), plusieurs chapitres sont dédiés aux techniques de la couleur et leurs développements.

⁴⁹ voir Pierotti 2012, p.287

té, l'absence de couleur au cinéma des premiers temps est très estimée parmi les cinéastes, puisque le noir et blanc est un moyen d'expression esthétique inhérent à l'image photographique et par conséquent à l'image cinématographique, mais de l'autre côté, la monochromie est critiquée, car elle est due aux limites technologiques.⁵⁰

Bien que la majorité des films soient tournés en noir et blanc, les tentatives de coloriser les films sont nombreuses. Tandis que dans d'autres domaines d'art comme le théâtre ou la peinture la fonctionnalité des couleurs est intensivement analysée, la filmologie ne s'intéresse pas pendant longtemps aux pratiques des couleurs. Il en ressort l'hypothèse que le cinéma des premiers temps était presque exclusivement en noir et blanc. Pourtant, les techniques de coloriage étaient plus courantes dans le cinéma muet que l'on a longtemps supposé.

3.1.1 Les couleurs du muet

Pendant les dernières décennies, l'intérêt scientifique au cinéma muet connaît un essor. Cette prise en compte renforcée du cinéma muet a rendu visible la présence constante des couleurs dans le cinéma des premiers temps. Deux formes de couleurs existèrent pendant l'ère du muet :⁵¹

1. La couleur générée par le processus photographique (la couleur naturelle)
2. La couleur appliquée à la pellicule après le tournage (normalement à main)

La couleur photographique de ces temps était « additive ». Ça veut dire, pendant le tournage on utilisait une pellicule noir et blanc et des filtres de couleurs comme Kinemacolor ou Chronochrome. L'emploi de cette méthode était pourtant très rare, car le processus demandait un trop grand investissement afin de préserver les résultats. La couleur appliquée à main avec un pinceau sur quelques éléments d'un film ou les techniques chimiques comme le virage ou le teintage qui créaient une image monochrome colorée (rouge et noir, bleu et noir, ou vert, ou jaune etc.) étaient les pratiques les plus courantes dans l'ère

⁵⁰ voir ibd., p.289

⁵¹ voir Gunning 2013, p.81s

du muet.⁵² Selon Gimes, l'image coloriée pourrait être même la norme à cette époque attirant l'attention sur le fait que Murnau remarque expressément dans le scénario de son film *Le Château de Vogelöd* (1921) qu'il préfère l'utilisation du noir et blanc seulement pour les séquences de rêves. Murnau associe donc le fantastique et le fantomatique avec le noir et blanc, en revanche il voit la représentation du monde réel en couleurs respectivement coloriée. Cependant, dans les critiques de films de cette période, les couleurs ne furent pas mentionnées.⁵³

Gunning offre une réponse possible à la question de savoir pour quelles raisons les couleurs ont quasiment disparu de l'histoire du cinéma des premiers temps. Selon ses analyses, seules quelques copies étaient normalement colorisées à cause des coûts élevés. Donc, les copies colorisées n'étaient pas projetées sur une grande échelle. C'est pour cela que le film colorié ne trouve pas souvent mention dans la critique filmique.⁵⁴ De surcroît, c'était aussi une question de préservation et d'archivage. Le matériel de ces films – la pellicule à base de nitrate – était généralement très sensible, mais la couleur était même beaucoup moins stable que le noir et blanc. Suite à cette instabilité de l'image coloriée, les couleurs appliquées au cinéma muet étaient toujours soumises à un processus de transformation et de décoloration.⁵⁵ Pour les archivistes, la conservation de l'image photographique était donc d'une plus grande importance et préserver la couleur était souvent considéré comme supplémentaire ou secondaire. Néanmoins, on peut supposer que la couleur avait déjà rempli un rôle essentiel dans la création filmique de cette époque qui diffère pourtant complètement de l'utilisation des couleurs dans les films d'aujourd'hui. Le chapitre suivant démontre alors les fonctions esthétiques des couleurs dans les films des premiers temps, car la compréhension de ces aspects est essentielle pour interpréter le retour au noir et blanc dans le cinéma contemporain.

⁵² voir ibd., p.82

⁵³ voir Grafe 2002, p.52 ; entretien avec Miklos Gimes

⁵⁴ voir Gunning 2013, p.83

⁵⁵ voir ibd., p.83

3.1.2 Sensualisme ou la couleur des fées

De nos jours, un film en couleur est associé à la représentation de la réalité telle qu'elle est en rapprochant le monde filmique du monde réel. Cependant, le cinéma des premiers temps ne cherche pas à créer des effets réalistes, il « se caractérise par la fascination qu'il entend exercer sur son spectateur. »⁵⁶ L'attraction, le magique et l'exotique étaient au premier plan. La couleur représente donc un moyen idéal pour souligner les éléments fantastiques et spectaculaires et elle contribue fortement aux effets visuels des films à trucs.⁵⁷ D'après Martin, « la couleur ne fait qu'accentuer la magie, elle la perfectionne. »⁵⁸ À cette époque, la couleur connote donc l'irréalisme des genres, tandis que l'image en noir et blanc demeure fortement liée à la réalité et la vérité, puisque les spectateurs étaient habitués aux images monochromes dans les journaux et les actualités.⁵⁹ Par conséquent, seuls les genres loin de la réalité avaient le droit à la couleur, tels que les contes de fées ou les films à trucs.

Donc, on estime surtout les qualités divertissantes de la couleur et sa capacité à faire oublier la réalité. Dans le film *La Belle au bois dormant* (1902) de Nonquet et Zecca par exemple, la seule séquence visiblement colorisée se déroule au royaume des fées. Analysant les films comportant des séquences de danse (*Danse Serpentine* des frères Lumières entre autres), Joshua Yumibe constate que la couleur offre une double attraction au spectateur de cette période. Premièrement, par la singularité de la couleur en mouvement, l'innovation la plus fascinante de cette époque, deuxièmement, par l'effet sensuel qu'elle attribue aux personnages sur l'écran, surtout aux femmes dansantes – la représentation des hommes dans de tels films étant plus rare. La couleur devient alors un élément de l'érotisme, car dans la plupart des films de danse, seules les costumes de femmes étaient colorisés, alors que la couleur n'était pas appliquée à la peau des danseuses ce qui accentue la blancheur de la peau féminine et crée en même temps un effet de volume presque tridimensionnel et de proximité.⁶⁰ En résumé on peut dire, bien qu'il y ait déjà des premières tentatives d'une ins-

⁵⁶ Martin 2013, p.80

⁵⁷ voir ibd., p.83

⁵⁸ ibd., p.84

⁵⁹ voir Mouren 2012, p.12

⁶⁰ voir Yumibe 2012 cité selon Martin 2013, p.81

trumentalisation narratives de la couleur, que l'image colorisée reste majoritairement un moyen d'attraction et de divertissement au temps du muet.

Le cinéma est un médium qui naquit en noir et blanc. Malgré cela, les cinéastes de l'ère du muet ont fait plusieurs tentatives de coloriser l'image en mouvement. Cependant, après l'introduction du son, la couleur disparaît presque complètement du grand écran. On peut parler ici d'une rivalité double entre le son et la couleur : d'une part, la rivalité technique puisque les procès du coloriage ont interféré avec la bande son,⁶¹ d'autre part, la rivalité esthétique. La couleur et ainsi le son ont le pouvoir d'attirer et de distraire le public. Gunning parle dans ce contexte d'un « *clash* »⁶² esthétique entre le film parlant et le film colorisé. La couleur est donc souvent jugée superflue ou redondante dans un film parlant. Tout de même, la sortie de *Becky Sharp* (1935, Mamoulian, Sherman), premier long-métrage utilisant le nouveau procédé de la pellicule couleur *Technicolor* initie le long procès de transition du noir et blanc à la couleur. Pourtant, avant que le film en couleurs représente la quasi-totalité de la production filmique mondiale, il coexiste pendant plus de trente années à côté du film monochrome. Tandis que le film parlant s'impose très vite, le passage du film monochrome au film en couleurs peut être comparé à une longue évolution, ou avec les mots d'Aumont :

*« La photographie invente la couleur plusieurs fois (...) en repartant chaque fois de zéro, ou guère s'en faut. Le cinéma rejoue avec cinquante ans de décalage ce perpétuel recommencement, et explore à son tour une série d'impasses parfois somptueuses. »*⁶³

3.2 Les temps de coexistence

Le passage du noir et blanc à la couleur n'est pas une révolution comme le film parlant, la couleur s'installe progressivement dans la production cinématographique. 33 ans passent entre le premier long-métrage en couleur et la conversion complète de l'industrie cinématographique française. Dans l'industrie hollywoodienne, la couleur s'impose beaucoup plus vite que dans la production mondiale. Pendant qu'une grande partie des réalisateurs hollywoodiens avaient

⁶¹ voir Gunning 2013, p.84

⁶² ibd., p.84

⁶³ Aumont 1994, p.180

déjà recours à la pellicule couleur, les cinéastes en France s'attachent plus fortement au noir et blanc.⁶⁴ En 1955, la plus grande partie des films hollywoodiens sont produits en couleurs, tandis qu'en France, en même temps, seulement deux pourcents des films utilisent la pellicule couleur. À partir de 1968, un an après l'introduction de la télévision en couleur, la France produit quasi exclusivement des films polychromes.⁶⁵ Une raison de ce retard pourrait être l'échec des techniques des couleurs françaises dont les résultats n'étaient pas stables.⁶⁶ Dans d'autres industries nationales, par exemple en Union Soviétique, l'utilisation de la couleur dans la production cinématographique n'était pas non seulement une question de la qualité du matériel disponible mais aussi une décision politique : on devait importer la majorité de la pellicule couleur pour un prix élevé des États-Unis et seuls les réalisateurs loyaux au régime avaient le privilège de la couleur. Pour cela, le cinéaste populaire Andrei Tarkovsky a produit des films comportant des séquences en couleurs et aussi en noir et blanc, à savoir, on ne lui a pas attribué assez de pellicule afin de tourner complètement en couleurs.⁶⁷ Pourtant, à part le matériel, il y avait aussi d'autres raisons pour lesquelles certains réalisateurs se sont accrochés longtemps à l'image monochrome.

3.2.1 L'attachement au noir et blanc

Bien que la reproduction des couleurs s'améliore constamment, un attachement fort au noir et blanc marque la période entre 1935 et 1960. Quatre facteurs peuvent expliquer la lente transition du cinéma monochrome au cinéma en couleurs :

1. Les coûts élevés
2. Le mécontentement des résultats des pellicules couleurs
3. La peur de perdre une forme d'art
4. La « chromophobie » occidentale

⁶⁴ Le premier film couleur français, connu pour le spectacle et non pas pour sa valeur esthétique, (*Le Mariage de Ramuntcho* de Max de Vaucorbeil) date de 1947, voir Mouren 2012, p.15

⁶⁵ voir Mouren 2012, p.15

⁶⁶ voir ibd., p.16

⁶⁷ voir Mises 2007, p.163 ; pourtant Tarkovsky a créé de la nécessité son style personnel qu'il poursuit aussi dans les films produits au dehors du régime soviétique

Même l'usine à rêves introduit la couleur seulement pas à pas et très sélectivement. Une raison principale est le budget élevé d'un film tourné avec le procédé de Technicolor. Les coûts de la production augmentent pour 40% de 50% comparé à un film en noir-et-blanc de la même longueur.⁶⁸ Par conséquent, le recours à la pellicule noir et blanc était souvent la seule possibilité pour les productions « low budget ».

En outre, une grande partie des réalisateurs n'était pas contente de la qualité des couleurs filmiques trop vives et criantes. À partir des années 30, dépassant l'attractivité spectaculaire du cinéma, la narration prend une place plus importante dans la production cinématographique. Au fur et à mesure, les innovations techniques telles que le parlant mettent l'accent sur l'impression de la réalité du cinéma. Souvent jugées trop flamboyantes, les couleurs de cette époque n'ont rien de réel ou naturaliste, elles accentuent plutôt l'irréalisme et le fantastique.⁶⁹ C'est la raison pour laquelle même certains grands cinéastes montrent de la méfiance envers la couleur et essaient donc de garder et de cultiver l'héritage du cinéma monochrome. Selon Joseph Mankiewicz par exemple, il est impossible de construire un drame ou des personnages réels en couleurs.⁷⁰ L'image cinématographique reste donc attachée à l'ontologie photographique, la couleur se caractérise encore par son irréalisme.⁷¹

En outre, du côté de certains filmologues et/ou cinéastes, on craint la perte d'une forme d'art, car l'omniprésence de la couleur filmique signifierait la disparition du jeu de l'ombre et de la lumière, initié par l'expressionnisme, et peut-être l'acquisition la plus marquante de l'esthétique cinématographique.⁷² Pourtant, on ne s'attardera pas sur les arguments théoriques du noir et blanc, ils seront repris et discutés en détail dans le chapitre 4.

Selon l'artiste et écrivain David Batchelor, la préférence du noir et blanc par rapport à la polychromie résulte d'une longue tradition de la culture occidentale. Il appelle ce phénomène « chromophobie ». Au cours de l'histoire de la culture de l'ouest, la couleur fut longtemps négligée et considérée comme quelque chose d'additionnel, de superflu ou de supplémentaire. Elle ne contient pas

⁶⁸ voir Mouren 2012, p.8

⁶⁹ voir Martin 2013, p.113

⁷⁰ voir Mouren 2012, p.11

⁷¹ voir Pastoureau 1992, p.45

⁷² voir Mouren 2012, p.11

d'information, mais sert plutôt à la séduction de l'œil humain. Donc, on ne lui accorde que des qualités secondaires. Pour cela, même certaines écoles d'art suggèrent que la couleur n'offre qu'une qualité esthétique mineure en comparaison avec le dessin qui esquisse les formes essentielles.⁷³ De surcroît, l'occident associe les couleurs trop vives à l'étranger et au dangereux. « *Colour is made out to be the property of some 'foreign' body – usually the feminine, the oriental, the primitive, the infantile, the vulgar, the queer or the pathological.* »⁷⁴ Le concept de la chromophobie se retrouve aussi chez Pastoureau, qui retrace l'histoire de la couleur « noire » longtemps attribuée à l'intellect pendant que le multicolore renforce uniquement l'artifice.⁷⁵ Donc, la réduction ou l'oppression de la couleur est un choix esthétique fortement enraciné dans les traditions de la culture occidentale.

Le noir et blanc joue longtemps un rôle important dans la production cinématographique suite aux raisons financières et/ou esthétiques. Prenant en compte que la couleur, à cette époque, est encore liée à l'artificiel et à l'irréalisme, opter pour la polychromie n'était pas une décision arbitraire, c'était une question de genre.

3.2.2 Une question de genre

Déjà dans l'ère du muet, seuls quelques genres comme les féeries ou le film à trucs – bref ceux qui s'éloignent de la réalité quotidienne – ont le droit à la couleur. Cette séparation entre genres aptes à la couleur et ceux réservés au noir et blanc se poursuit aussi dans les temps de coexistence. Jusqu'aux années 60, la majorité des films en couleur sont des comédies, des comédies musicales, des dessins animés, des films historiques ou des films qui se déroulent dans les pays exotiques, alors que les films traitant des sujets sérieux tels que le film noir, le thriller, le drame s'accrochent à la monochromie. « *Pour dépayser le spectateur, il faut de la couleur, pour l'émouvoir intensément, il faut du noir-et-blanc.* »⁷⁶

⁷³ voir Gunning 2012, p.83

⁷⁴ Batchelor 2006, p.64

⁷⁵ voir Pastoureau 2008, p.155

⁷⁶ Mouren 2012, p.10

À partir des années 50, la couleur s'installe progressivement dans plusieurs genres comme le western. Avec l'acceptation des tournages à l'extérieur, naît le désir de montrer des paysages fascinants comme Monument Valley dans leurs couleurs somptueuses. Par contre, le film d'horreur reste comme le film noir longtemps un genre du monochrome.⁷⁷ Dans la France des années 50, la pellicule couleur est surtout utilisée pour des films d'époque qui se déroulent dans le XVII^e, le XVIII^e ou le XIX^e siècle. La mise en scène des costumes n'est probablement pas la seule raison de la présence de la couleur, car ces films représentent souvent des mythes nationaux et ainsi des personnages importants de l'histoire française, bref une exhibition de la fierté nationale. Mouren y voit un geste rival envers l'impérialisme (esthétique) américain.⁷⁸

En général, la transition du noir et blanc à la couleur représente d'un côté une grande opportunité d'expérimenter, mais aussi un grand défi, surtout pour les cinéastes d'art et d'essai qui sont plus libres dans leur esthétique que leurs collègues travaillant pour Hollywood. Des réalisateurs comme Fellini ou Bergmann passent de la monochromie à la couleur et vice-versa selon le film.⁷⁹ En France, les réalisateurs de la Nouvelle Vague tournent au début de leur création presque exclusivement en noir et blanc afin de s'adapter au fur et à mesure aux techniques de la couleur.⁸⁰ Cependant, certains cinéastes de la Nouvelle Vague ont plusieurs fois recours à la monochromie, même après la prédominance du film en couleur, par exemple François Truffaut avec *L'Enfant sauvage* (1969) et *Vivement Dimanche !* (1983).

En raison des innovations technologiques et par voie de conséquence l'amélioration de la reproduction de la couleur, le film monochrome perd progressivement de l'importance même dans les genres longtemps réservés au noir et blanc. En outre, l'introduction de la télévision en couleur (1965-1966) transforme la perception de la couleur, parce que même les actualités et les autres programmes d'information ne sont désormais plus monochromes.⁸¹ Selon Aumont, un réalisme, celui des images aux couleurs naturelles, remplace l'autre, le réalisme produit par l'image en noir et blanc. « *La couleur a petit à*

⁷⁷ voir ibd., p.14

⁷⁸ voir ibd., p.16

⁷⁹ voir Misek 2007, p.161

⁸⁰ voir Martin 2013, p.131

⁸¹ voir ibd., p.132

petit fini par remplir le même rôle naturalisant qui avait été primitivement dévolu au noir-et-blanc. »⁸² Bref, les couleurs plus naturalistes brisent la longue prédominance du noir et blanc. Malgré la marginalisation du film monochrome dans les années qui suivent, il n'a pas complètement disparu, il connaît même un essor dans le cinéma contemporain.

3.3 Le noir et blanc en tant qu'exception

*« Je suis certain que bientôt, le noir et blanc deviendra vraiment le matériel du musée »*⁸³ dit le cinéaste italien, Michelangelo Antonioni, sur les avancements du film en couleurs, car les couleurs plus naturelles changent le goût du public progressivement en faveur du film polychrome. La couleur devient donc *« un droit naturel. Le noir et blanc devient, temporairement, un signe de pauvreté. »*⁸⁴

Comme les coûts pour la pellicule couleur baissent constamment et par conséquent, le choix pour le noir et blanc ne relève plus d'une nécessité économique, le tournage en noir et blanc demande même un budget plus élevé.⁸⁵ Au plus tard avec l'introduction de la caméra numérique, la question des coûts pour le matériel ne se pose plus.

Pendant les dernières décennies, opter pour le noir et blanc est donc devenu une décision purement motivée esthétiquement qui n'est plus liée à la séparation entre les genres du monochrome et ceux de la couleur. Le noir et blanc se retrouve dans les comédies ainsi que dans les films historiques, les thrillers ou les drames. Dans le cinéma contemporain, le noir et blanc remplit alors de nouvelles fonctions esthétiques indépendantes de la différenciation entre le sérieux et le divertissement. Le rôle esthétique du noir et blanc et ses fonctionnalités dans le cinéma de nos jours seront traités en détail dans le chapitre 5.

En outre, les cinéastes ayant recours à la monochromie au minimum une fois viennent de contextes différents⁸⁶ : par exemple le réalisateur indépendant Woody Allen (six fois) ou Martin Scorsese qui travaille au cœur de la production hollywoodienne, Jim Jarmusch et David Lynch, des opposants à l'esthétique du

⁸² Aumont 1994, p.207

⁸³ Antonioni 1991 cité selon Mouren 2012, p.19

⁸⁴ Frodon 2010, p.226

⁸⁵ voir Mouren 2012, p.19

⁸⁶ voir Grafe 2003, p.67 entretien avec Miklos Gimes, et Mouren 2012, p.82

courant principal ainsi que de nombreux cinéastes du cinéma mondial indépendant. En France, plusieurs réalisateurs se penchent également sur l'expérience monochromie tels que Leo Carax (*Boy meets girls*, 1984), Mathieu Kassovitz (*La Haine* 1995) Patrice Leconte (*La Fille sur le pont*, 1999) ou plus actuellement Samuel Benchetrit (*J'ai toujours rêvé d'être un gangster*, 2008) et Michel Hazanavicius (*The Artist*, 2011). De plus, il y a des cinéastes français qui ont fait de la monochromie un élément important de leur création filmique comme le tandem Straub-Huillet ou Philippe Garrel qui tournent majoritairement en noir et blanc.

En général, le noir et blanc joue un rôle plus grand dans les productions indépendantes et surtout les jeunes réalisateurs semblent être attirés par le film monochrome. Selon Benoît Noël, « *le noir et blanc apparaît essentiellement accessible aux jeunes débutants.* »⁸⁷ Écrite en 1996, cette affirmation est peut-être même plus valable aujourd'hui qu'autrefois. Au cours des dernières années, de nombreuses productions en noir et blanc sortent dans les salles internationales, dont par exemple, *Violent Days* de la jeune réalisatrice française Lucile Chafour ou *Tabou*, le premier long-métrage du portugais Miguel Gomes, un film monochrome partialement muet. En 2016, la production franco-belge *J'ai me tue à le dire* du jeune cinéaste Xavier Seron remporte le prix du meilleur début dans le festival international de Palms Springs, Californie. Apparemment, le film monochrome exerce la fascination d'un « *paradis perdu* »⁸⁸ sur la génération des cinéastes née après l'introduction générale de la couleur. En outre, l'industrie cinématographique et ainsi le public semblent aujourd'hui plus intéressés au film en noir et blanc contemporain, ce que montre leur présence constante aux festivals internationaux. Pour donner un exemple, deux long-métrages sur 15 sélectionnés pour la « Quinzaine des réalisateurs 2015 » étaient en noir et blanc.

Malgré l'essor que connaît le film monochrome aujourd'hui, il est encore « *de l'ordre exceptionnel* »⁸⁹. De nos jours, le tournage en noir et blanc argentique représente une exception très rare à cause des coûts élevés pour le matériel et

⁸⁷ Noël 1996 cité selon Mouren 2012, p.86

⁸⁸ Mouren 2012, p.87

⁸⁹ Reiner 2014, p.38

le manque de laboratoires qui développent encore de la pellicule noir et blanc.⁹⁰ Donc, la majorité du jeune film en noir et blanc est tournée avec une caméra numérique. Il se pose alors la question de savoir si ce noir et blanc numérique est encore du « vrai » noir et blanc parce que l'image numérique est en soi en couleurs. Afin d'obtenir du noir et blanc numérique, il faut soustraire les couleurs dans la postproduction.⁹¹ Par conséquent, le noir et blanc devient une décision « à *posteriori* »⁹² et l'art de l'éclairage est remplacé par celui de l'étalonnage, la correction et l'adaptation numérique des couleurs et de la lumière après le tournage. On peut dire que cette monochromie obtenue numériquement n'est pas comparable à la monochromie argentique. Il s'agit ici plutôt d'une autre forme de l'image noir et blanc, ce que montre par exemple le film *Sin City*, sorti en 2005, avec son gris continu et des contrastes surnaturels – « *un blanc beaucoup plus blanc (le blanc de pansements) et un noir beaucoup plus noir, à quoi s'ajoutent des bizarreries comme le sang blanc.* »⁹³ Bref, le numérique peut produire un autre noir et blanc différent de la monochromie argentique.

En conclusion, l'histoire du noir et blanc au cinéma n'est pas univoque et est marquée par une coexistence permanente. Misek résume ces développements de la manière suivante : « *Cinema's transition to couleur is repeatedly undone and then redone.* »⁹⁴ Cette affirmation montre clairement que la couleur était déjà présente dès les débuts du cinéma pour disparaître avec l'introduction du parlant et pour finalement réapparaître quelques ans plus tard dans les comédies (musicales) et d'autres genres divertissants. Comme la couleur filmique représente jusque dans les années 60 l'artificiel et l'irréalisme renforçant le divertissement et la distraction, les genres dits « sérieux » tels que le film noir, le thriller ou le drame, demeurent longtemps monochromes. Pourtant, grâce aux innovations technologiques, les couleurs filmiques s'approchent de plus en plus des couleurs naturelles. Au fur et à mesure, l'impression réaliste produite par les couleurs évince celle du monochrome. Malgré la suprématie de la couleur dans le cinéma d'aujourd'hui, certain(e)s cinéaste(s) contemporain(e)s ont en-

⁹⁰ voir ibd., p.35

⁹¹ voir ibd., p.37

⁹² ibd., p.19

⁹³ Mouren 2012, p.77

⁹⁴ Misek 2008, p.172

core recours au noir et blanc pour des raisons esthétiques. Afin d'analyser en détail les fonctions du noir et blanc dans le cinéma contemporain, il faut discuter sa valeur esthétique du côté de la filmologie ainsi que ses significations symboliques possibles. Ces deux aspects seront traités dans le chapitre suivant.

4 Noir et blanc vs. couleur : un discours esthétique et symbolique

Le discours sur le noir et blanc et la couleur dans les textes théoriques est marqué par le contradictoire. D'un côté, on critique l'irréalisme des couleurs, surtout au début du film polychrome, de l'autre côté l'utilisation des couleurs est jugée trop réaliste ce qui nuit aux qualités artistiques. Le noir et blanc est alors estimé pour créer des images esthétiquement pures. En même temps dans certaines œuvres, on reproche à l'image monochrome sa monotonie n'étant pas capable de fixer l'attention du public. Dans ce chapitre, on essaiera de résumer ces points de vue opposés en se concentrant tout d'abord sur la critique de la couleur dans les textes des années 20, 30 et 40. On alléguera au premier plan les œuvres de Rudolf Arnheim, Béla Balázs, Siegfried Kracauer et de Sergueï Eisenstein. Par la suite, on se penchera sur la comparaison de l'art cinématographique avec d'autres formes d'art (peinture, dessin) ainsi que sur la question de la naturalité des couleurs par rapport au noir et blanc. Les analyses des couleurs dans un contexte cinématographique mettent souvent l'accent sur leur signification symbolique. Pourtant, les travaux sur le symbolisme du noir et blanc sont très rares. Dans la dernière partie du chapitre, on cherchera alors la réponse à la question de savoir si les couleurs « noir » et « blanc » peuvent aussi remplir une fonction symbolique dans un film monochrome.

4.1 Le noir et blanc : une forme d'art complète ?

Dans les années 20 et 30, l'emploi renforcé des couleurs dans la production cinématographique a suscité de vives critiques de certains cinéastes et filmologues habitués au jeu de l'ombre et de la lumière. Les théoriciens Rudolf

Arnheim, Béla Balázs et Siegfried Kracauer comptent parmi les opposants les plus importants de la couleur dans le film.⁹⁵ Bien que les points de critiques de ces trois théoriciens choisis diffèrent dans certains aspects, ils partagent la crainte que la couleur puisse rapprocher le monde du film du monde réel ce qui conduirait à la réduction de sa valeur esthétique. Selon Arnheim, le film ne représente ou n'imité jamais la réalité, mais il produit son propre monde, sa propre réalité qui se caractérise entre autres par le manque de couleur et de profondeur.⁹⁶

« Durch den Wegfall der bunten Farben, des stereoskopisch zwingenden Raumeindrucks, durch die scharfe Abgrenzung des Bildrahmens etc. ist der Film seiner Naturhaftigkeit aufs glücklichste entkleidet. »⁹⁷

Si le film transmet une impression sensorielle complète, – avec du son, de la couleur et de la profondeur – il ne serait qu'un redoublement de la réalité. Pour Arnheim, le film qui vise à la reproduction naturaliste de la réalité perd donc toute qualité artistique. C'est le travail avec l'absence des couleurs qui représente la création artistique des réalisateurs.⁹⁸ Il voit alors dans le manque des couleurs le vrai défi artistique et dans le film monochrome une forme d'art déjà complètement développée dont la couleur ne peut pas augmenter la valeur esthétique.

« Daß die Filmkunst auf Schwarz und Weiß angewiesen ist, bringt ihn zu besonders eindeutigen und eindrucksvollen Effekten. »⁹⁹

Kracauer exprime une position similaire. Selon lui, la couleur n'est que du « poids mort »¹⁰⁰, elle n'ajoute aucune valeur supplémentaire à un film en noir et blanc. Il constate aussi que le noir et blanc est capable de représenter mieux

⁹⁵ Il faut considérer que la critique initiale par rapport à une nouveauté technologique est une réaction naturelle que l'on a déjà observé pendant la transition du muet au parlant et de nouveau lors de l'introduction générale du numérique. De plus, à cette époque, les techniques de coloriage n'étaient pas encore au point et pour cela, les résultats ne satisfaisaient pas aux exigences esthétiques et artistiques.

⁹⁶ voir Arnheim 2002 [1932], p.39

⁹⁷ ibd., p.38-39

⁹⁸ voir ibd., p.78

⁹⁹ ibd., p.78

¹⁰⁰ voir Kracauer 1937, p.48

les nuances des couleurs réelles que les couleurs filmiques de cette époque qui ressemblent plutôt à celles d'une carte postale colorée.¹⁰¹

« Lauter Farbenspiele, die den Charakter der schändlichen Zutat tragen. Warum? Weil sie nichts von dem aussagen, was der Schwarzweißfilm (...) ohne ihre Beihilfe aussagen kann. Er hat die blaue Farbe schon zarter beschworen, als es jetzt durch die Einmischung des Blaus geschieht. »¹⁰²

De plus, Kracauer voit le grand avantage du noir et blanc dans sa capacité d'abstraction, car l'absence de couleurs naturelles assure l'indépendance des objets.

« Die Ausschaltung der Farbe ist für den Schwarzweißfilm insofern ein Vorteil gewesen, als sie ihm von vornherein eine gewisse Unabhängigkeit vom Gegenstand zugesichert hat. »¹⁰³

En revanche, l'image colorée est beaucoup plus liée aux objets concrets ce qui rend l'abstraction plus difficile.

« Er [remarque : le film en couleur] erobert nicht die Gegenstände, er versklavt sich ihrem abgenutzten Gepräge. »¹⁰⁴

Pour Kracauer, créer une représentation exacte de la réalité n'est pas le but de l'art cinématographique. En outre, il craint aussi que le film en couleur n'entrave les développements esthétiques du film parce qu'on met l'accent sur l'amélioration des couleurs en négligeant le montage, l'élément stylistique le plus typique de la création filmique. Malgré cela, il envisage l'avenir du film en couleur de manière positive à condition que l'on apprenne à monter la couleur.¹⁰⁵

« Worauf hingearbeitet werden muß, ist die Montage der Farbe. Der Farbfilm kann sich erst unter der Bedingung zum Rang der besten Schwarzweißfilme erheben, daß er die Farbe zu montieren lernt. »¹⁰⁶

¹⁰¹ voir ibd., p.51

¹⁰² ibd., p.48

¹⁰³ ibd., p.50

¹⁰⁴ ibd., p.51

¹⁰⁵ voir ibd., p.52

¹⁰⁶ ibd., p.52

Pourtant, il faut prendre en considération le fait qu'à cette époque-là, l'utilisation de la couleur filmique correspondait plutôt aux expérimentations technologiques, la dramaturgie de la couleur étant juste en train de se développer. Béla Balázs fut de loin le plus optimiste de ces trois théoriciens. Dans son œuvre « *Der sichtbare Mensch* » de 1924, il se montre encore plus critique par rapport à la couleur. Il y écrit que la valeur esthétique d'une œuvre filmique se caractérise par la réduction et le renoncement au naturalisme.

*« Der Gedanke an den vollkommenen Farbfilm machte mir Sorgen. Denn die Naturtreue ist nicht immer vom Vorteil für die Kunst. Es wird niemand behaupten, daß Figuren eines Wachsfigurenkabinetts künstlerischer sind als weiße Marmorstatuen oder rotbraune Bronzefiguren. In der Reduktion besteht ja eigentlich die Kunst. Und vielleicht war gerade im homogenen Grau in Grau des außergewöhnlichen Films die Möglichkeit eines künstlerischen Stils gegeben. »*¹⁰⁷

Quelques années plus tard, cependant, Balázs réfute ses reproches initiaux en disant que l'utilisation des couleurs n'oblige nullement les réalisateurs à l'imitation servile de la nature puisque c'est plutôt le montage qui crée l'effet artistique et dans le montage on peut reconnaître l'écriture personnelle de chaque réalisateur.¹⁰⁸

*« Der Film braucht der Natur nicht bei der Wiedergabe der einzelnen Bilder untreu zu werden. Er wird es ja zur Genüge in der Montage. »*¹⁰⁹

En outre, pour Balázs, la couleur ouvre de nouvelles possibilités artistiques parce qu'elle rend visible des relations entre des personnages et/ou des objets que le film en noir et blanc a cachées. Il mentionne déjà aussi le pouvoir symbolique et associatif des couleurs.¹¹⁰ En revanche, selon Arnheim, qui refuse toute valeur esthétique au film en couleur, c'est le noir et blanc qui crée des liens et des relations artistiques parce qu'il engendre des égalités entre les différentes nuances qui ne peuvent pas exister dans un monde coloré, par exemple dans un film en noir et blanc, le feuillage d'un arbre est aussi noir que

¹⁰⁷ Balázs 1926 [1924], p.142

¹⁰⁸ voir Balázs 2001 [1930], p.108

¹⁰⁹ ibd. p.108

¹¹⁰ voir ibd., p.109

les lèvres maquillées d'une femme.¹¹¹ Dans son essai « *Bemerkungen zum Farbfilm* » de 1935, il souligne l'avantage d'une seule échelle des couleurs – celle du noir et blanc – à partir des fonctions de l'égalité, du contraste et la relation créées par les deux tons :¹¹²

1. L'égalité peut produire une surface uniforme, faire fondre deux objets (p.ex. un objet noir avec l'arrière-plan noir) ou exprimer une similarité du contenu d'objets différents (p.ex. la veuve noire et le petit chien noir dans le film *La Veuve joyeuse* d'Ernst Lubitsch)
2. Le contraste peut faire ressortir un objet (p.ex. un objet blanc contre un arrière-plan noir) ou faire des subdivisions dans un seul objet (p.ex. une robe rayée en noir et blanc)
3. La relation fait ressortir différentes nuances dans un objet et rend possible de différencier des objets qui ne sont ni tout à fait similaires ni tout à fait contrastés.

Dans le film monochrome, le contraste le plus profond est celui du noir et blanc, mais dans le film coloré, il y en a plusieurs : le contraste produit par la luminosité (p.ex. bleu clair et bleu foncé) et le contraste entre les couleurs (p.ex. bleu-jaune). Par conséquent, afin de faire ressortir un objet dans un film monochrome, il faut que le reste de l'image soit quasiment homogène. Pourtant, dans un film en couleur, un objet peut se différencier du reste de l'image uniquement par sa couleur bien qu'il y ait encore d'autres contrastes forts. Donc, le « vrai » contraste – un facteur principal de la dramaturgie – perd sa valeur, sa violence quand il est divisé encore plus que dans les deux types fondamentaux.¹¹³ En outre, la possibilité que deux objets soient de la même couleur est limitée dans un film polychrome ce qui rend la création de liens entre des objets ainsi que la composition de l'image plus difficile. De plus, l'occurrence des désaccords est plus probable dans un film en couleur en raison de la coexistence de plusieurs

¹¹¹ voir Arnheim 2002 [1932], p.30

¹¹² voir Arnheim 1935, p.53-54

¹¹³ voir ibd., p.54.

échelles de couleurs. Selon Arnheim, un film en noir et blanc est toujours plus harmonieux qu'un film polychrome.¹¹⁴

Contrairement à Arnheim, Balázs ou Kracauer, la couleur filmique représente pour le cinéaste et théoricien Sergueï Eisenstein un développement naturel améliorant la qualité artistique d'un film. Eisenstein constate dans son essai « *Not colored, but in colour* » de 1940 :

*« The silent cinema yearned for sound, for the effect of sound, for the sound image, for sound associations. The urge for colour in film is equally strong. As the silent film cried out for sound, so does the sound film cry out for colour. »*¹¹⁵

Eisenstein argumente aussi que la couleur est une particularité du film dès les premiers temps parce que même le film en noir et blanc n'a jamais été aperçu en tant que tel : il s'y agit seulement d'une gamme des couleurs réduite.¹¹⁶ Pourtant, il plaide pour une utilisation réfléchie de la gamme des couleurs élargie afin que le résultat ne ressemble pas à une carte postale peinte (« *We do not want to see such postcards on the screen* »¹¹⁷). Pour lui, la couleur doit se présenter dans l'unité avec l'image, l'intrigue, le drame, l'action et la musique, car il voit dans la couleur un élément important de la dramaturgie et du langage cinématographique.¹¹⁸ Dans une lettre au réalisateur Lev Kuleshov, écrite en 1948, il refuse clairement la thèse répandue que la musique, le travail de caméra ainsi que la couleur doivent être discrets et peu perceptibles pour ne pas attirer l'attention sur eux-mêmes et par conséquent déranger la narration. Pour lui, les tentatives de cacher les moyens d'expression filmiques sont un signe d'incapacité du côté des cinéastes et des techniciens.¹¹⁹ Eisenstein souligne que la fonction de la couleur n'est pas la coloration de l'écran, le vrai potentiel de la couleur filmique est son expressivité et son symbolisme, car selon lui, la couleur filmique commence là où elle rompt avec le réalisme et le postulat de la simple illustration.¹²⁰

¹¹⁴ voir ibd., p.54-55

¹¹⁵ Eisenstein 1940, p.116, traduit du russe par X. Danko

¹¹⁶ voir ibd., p.116

¹¹⁷ ibd., p.118

¹¹⁸ voir ibd., p.118-119

¹¹⁹ voir Eisenstein 1948, p.119 traduit du russe par X. Danko

¹²⁰ voir ibd., p.124

Eisenstein recommande alors de se servir de la couleur quand elle remplit un rôle nécessaire dans la dramaturgie, quand elle exprime quelque chose. Cette affirmation est aussi valable pour la musique.

« Hence, the first condition for the use of colour in a film is that it must be, first and foremost, a dramatic factor. Music in film is good when it is necessary. Colour, too, is good when it is necessary. »¹²¹

Les études d'Eisenstein sur l'emploi dramaturgique des couleurs étaient en avance sur leur temps. Malgré cela, il n'a pas eu beaucoup de possibilités d'appliquer ses thèses dans sa pratique filmique. Cependant, en analysant les séquences colorées dans les films *Le Cuirassé « Potemkine »* (1925) ou *Ivan le Terrible II* (1958), la couleur dans les films d'Eisenstein n'a jamais été utilisée de manière arbitraire. Par exemple, dans les séquences colorées dans *Ivan le terrible II*, Eisenstein se sert de quatre couleurs bien choisies : le rouge et le noir qui « jouent leurs rôles accoutumés »¹²², dans un sens symbolique, l'or qui remplace le blanc et signifie la richesse, ainsi que le bleu qui représente la profondeur du ciel étoilé et/ou l'océan glacé.¹²³

Donc, Eisenstein reconnaît très tôt la capacité expressive de la couleur afin de se dégager de la simple reproduction de la réalité quotidienne. Pourtant, il voit dans le film en couleur une progression technique faisant évoluer le film monochrome, tandis que pour Kracauer, Balázs ou Arnheim le film en noir et blanc est une forme d'art développée et perfectionnée dont l'esthétique rend la couleur superflue. Cependant, ni Eisenstein ni les détracteurs de la couleur ne prennent en compte que le film en noir et blanc et le film en couleur peuvent être des formes d'art indépendantes qui ont leurs propres moyens d'expression et leur propres caractéristiques esthétiques. Le film en couleur est par exemple souvent comparé à l'art de la peinture, tandis que le film en noir et blanc est plutôt associé au dessin.

¹²¹ ibd., p.121

¹²² Aumont 1994, p.185

¹²³ voir ibd., p.185-186

4.2 Les traces de la peinture et du dessin

Différentes formes d'art, la peinture, la photographie ou la cinématographie se sont principalement développées « *selon leurs voies propres et autonomes, le plus souvent en s'ignorant mutuellement.* »¹²⁴ Tandis que les peintres ont pour la plupart négligé l'art cinématographique, « *le cinéma en revanche a toujours manifesté la plus grande révérence envers la peinture.* »¹²⁵ Ce respect naît d'une « *admiration envieuse* »¹²⁶ par rapport à la peinture possédant des lois, une histoire et un savoir de la couleur. D'ailleurs, la relation entre le peintre et la couleur est caractérisée par une proximité créatrice. Selon Aumont, le rapport entre le peintre et la couleur est :¹²⁷

1. immédiat : alors que le peintre a un contact physique avec la couleur, les couleurs du cinéaste sont créées par des opérations techniques.
2. personnel : dans le film le choix de la couleur est une décision de l'équipe (surtout des techniciens), le peintre décide seul.
3. intentionnel : le peintre utilise la couleur de manière consciente, la couleur filmique n'est qu'aléatoire.

Aumont nous donne ici une image un peu idéalisée d'un peintre qui révèle une certaine infériorité de l'image cinématographique envers la peinture qui est « *l'art de l'image par excellence* »¹²⁸. Malgré cela, les comparaisons entre l'art cinématographique et la peinture sont nombreuses, surtout dans les textes écrits avant la généralisation du film en couleur. L'essai « *Color consciousness* » de Natalie Kalmus, rédigé en 1935, en est un exemple. Afin de faire d'un film en couleur une œuvre d'art, elle propose de suivre les principes de la couleur, du ton et de la composition qui sont caractéristiques de la peinture.

« *The precision and detail of Holbein and Bourgeois, the light effects of Rembrandt, the atmosphere and arrangements of Goya, the color of Velasquez, the brilliant sunlight of Sorolla, the mysterious shadows of Innes – all*

¹²⁴ Aumont 1994, p.180

¹²⁵ ibd., p.181

¹²⁶ ibd., p.182

¹²⁷ voir ibd., p.183

¹²⁸ ibd., p.180

*these artistic qualities can eventually be incorporated into motion pictures through the medium of color. »*¹²⁹

Selon Kalmus, on doit sélectionner les couleurs du décor et des costumes comme un peintre choisirait les couleurs de sa palette. Elle souligne alors la grande valeur artistique de la couleur filmique tout en désapprouvant l'esthétique propre au noir et blanc. Kalmus désigne l'image en noir et blanc comme « monotone » ou « anormale »¹³⁰.

*« The monotony of black, gray and white in comparison with color is an acknowledged fact. It's almost a psychological axiom that monotony is the enemy of interest. »*¹³¹

Pourtant, il faut considérer que ses affirmations étaient préconçues parce qu'elle était la femme d'Herbert Kalmus, le fondateur de Technicolor et elle-même a travaillé en tant que « color consultant » étant responsable du choix des couleurs dans une grande majorité des films produits en Technicolor.

Le réalisateur danois, Carl Theodor Dreyer, pousse même plus loin la relation entre peinture et cinématographie. En 1955, il propose de ne pas seulement emprunter les moyens de la peinture, mais de collaborer avec les peintres afin d'élaborer « *un véritable scénario-couleurs* »¹³², pourtant dans le but de créer une propre œuvre d'art qui ne ressemble pas à la peinture. Le terme « scénario-couleurs » pourrait aussi décrire les films de Michelangelo Antonioni, un des plus grands coloristes du cinéma. Le réalisateur italien reprend délibérément certains éléments de la peinture. S'intéressant entre autres aux œuvres de Jackson Pollock ou Mark Rothko, il se sert de pratiques de l'art contemporain : l'abstraction et l'expressionnisme.¹³³ Il dit lui-même sur sa relation avec la peinture : « *I want to paint the film as one paints a canvas. I want to invent colour relationships.* »¹³⁴ Par exemple dans son premier film en couleurs *Le Désert rouge* (1964), les couleurs dénaturalisées et artificielles du paysage autour de la ville Ravenne représentent tantôt l'industrialisation progressive et par consé-

¹²⁹ Kalmus 1935, p.24,

¹³⁰ voir ibd., p.25

¹³¹ ibd., p.25 ; mise en évidence dans l'original

¹³² Aumont 1994, p.183

¹³³ voir Everett 2007, p.113

¹³⁴ Antonioni 1963, cité selon Everett 2007, p.113 ; mise en évidence dans l'original

quent la destruction de la nature, tantôt la désillusion et l'aliénation de la protagoniste. Mais en premier lieu, les couleurs attirent l'attention sur elles-mêmes¹³⁵ ce qui est une caractéristique typique de la peinture. Cependant, dans la grande majorité des films actuels, la couleur ne se donne presque jamais à voir pour elle-même, elle joue plutôt un rôle secondaire. Selon Mouren, il est très difficile aujourd'hui pour un réalisateur contemporain d'échapper au postulat du naturalisme et de la fidélité aux couleurs naturelles. Les éléments filmiques dont la couleur diffère de la couleur de la réalité quotidienne représentent une très rare exception.¹³⁶ « *En cela le cinéma est « en retard » par rapport à la peinture.* »¹³⁷

Pourtant, il y a aussi des cinéastes qui rejettent la comparaison directe avec la peinture. La position du réalisateur russe Andreï Tarkovsky en est un exemple célèbre. Ses films réalisés majoritairement après la conversion du cinéma à la couleur sont marqués par des couleurs éteintes et des paysages enveloppés dans un épais brouillard. On n'y trouve presque jamais de soleil brillant ou de ciel bleu.¹³⁸ Dans ses œuvres « *graves, tragiques, totalement dénuées d'humour* »¹³⁹ dominant alors les couleurs sombres et réduites. Tarkovsky opte pour l'achromie à cause de sa conception de la couleur qu'il précise dans son livre « *Le temps scellé* » :

« Il s'agit de neutraliser la couleur pour qu'elle n'exerce pas d'influence sur le spectateur. Car si la couleur devient la dominante dramatique du plan, c'est que le réalisateur et le chef opérateur ont emprunté des moyens propres à la peinture pour influencer l'auditoire. »¹⁴⁰

Donc, Tarkovsky ne refuse pas la couleur en général, cinq de ses sept long-métrages contiennent des séquences en couleurs ou sont complètement tournés en couleurs. Pourtant, il préfère des couleurs qui restent plutôt au second plan, qui ne s'imposent pas au public. À part Tarkovsky, plusieurs cinéastes contemporains tels que Alexandre Sokorov, Tsai Ming-liang ou Nuri Bilge Cey-

¹³⁵ voir Everett 2007, p.112

¹³⁶ voir Mouren 2012, p.179

¹³⁷ ibd., p.179

¹³⁸ voir ibd., p.120

¹³⁹ ibd., p.120

¹⁴⁰ Tarkovsky 1989, p.129, traduit du russe par A. Kichilov et C.H. de Brantes

lan produisent des films plutôt sombres et pessimistes qui se caractérisent par une préférence pour des couleurs réduites et éteintes.¹⁴¹

En résumé, la couleur est premièrement la matière de la peinture – la peinture ne peut pas exister sans couleur. Mais dans la cinématographie, la couleur n'est pas nécessaire pour la visibilité des objets, des personnages et des paysages, pour cela la couleur est souvent considérée comme une qualité de second ordre. Dans un film en noir et blanc par exemple, ce sont l'ombre et la lumière, qui créent les formes, qui font ressortir les objets et qui rendent ainsi visibles les éléments filmiques. Pour cette raison, le film en noir et blanc est rarement associé à la peinture. Bien que Sergeï Eisenstein désigne le film en noir et blanc comme un film en couleur avec une gamme des couleurs réduites,¹⁴² une comparaison au dessin est plus évidente. Selon Jean-Louis Leutrat par exemple, « *l'usage tempéré du noir-et-blanc donne une image réglée du monde comme le dessin.* » Il ajoute aussi : « *Le noir-et-blanc devait exister avant la couleur pour installer une dramaturgie des paysages, des visages et des objets que la couleur viendrait ensuite défaire.* »¹⁴³ Ces affirmations rappellent le concept de la « chromophobie »¹⁴⁴ occidentale selon laquelle la couleur représentant l'artificiel, le superflu ou le sauvage est souvent méprisée, contrairement au dessin qui est considéré comme esthétiquement plus pur que la peinture.

Pourtant, le théoricien Jacques Aumont remarque que la comparaison directe de l'art cinématographique avec les Beaux-Arts appartient probablement « à *une époque révolue* »¹⁴⁵, car dans la plus grande partie des films contemporains, la gamme de couleurs ne ressemble ni à l'esthétique pure et claire du dessin ni à l'expressivité de la peinture. Le sujet de la naturalité et de l'effet naturel des couleurs filmiques est un autre aspect fortement discuté par la théorie du film et d'autres disciplines. Mouren constate qu'aujourd'hui « *le spectateur est satisfait dans la mesure où il juge les couleurs obtenues bien fidèles à la nature.* »¹⁴⁶ Mais le noir et blanc est-il vraiment moins naturel ou réaliste que la

¹⁴¹ voir Mouren 2012, p.120

¹⁴² voir Eisenstein 1940, p.166

¹⁴³ Leutrat 1995, p.26

¹⁴⁴ terme forgé par Batchelor 2006, voir chapitre 3.2.2 de ce mémoire

¹⁴⁵ Aumont 1994, p.187

¹⁴⁶ Mouren 2012, p.237

couleur ? Car pour Roland Barthes par exemple, la couleur est un ajout artificiel qui dérange plutôt la « vérité » de l'image.

*« J'ai l'impression (peu importe ce qui se passe réellement) que, de la même façon, dans toute photographie, la couleur est un enduit apposé ultérieurement sur la vérité originelle du Noir-et-Blanc »*¹⁴⁷

4.3 Sur la perception et la naturalité des couleurs

Les couleurs sont-elles réelles ou seulement le résultat de nos pensées ? Le monde est-il vraiment coloré ? Dès les débuts de la théorie des couleurs le discours sur l'essence des couleurs est très contradictoire et même aujourd'hui les discussions scientifiques et artistiques concernant la nature des couleurs perdurent encore. Dans son essai « *Colour as Space and Time* », Everett résume les résultats de plusieurs études abordant ce sujet : Selon McLauglin 2003 par exemple, la couleur n'est pas un aspect fondamental de la réalité ; pour Hardin 1984, la couleur représente une réponse subjective du côté du perceuteur qui reflète ses expériences personnelles et émotionnelles.¹⁴⁸ Du point de vue de la physique, les couleurs sont produites « *par les différentes longueurs d'ondes des rayons lumineux.* »¹⁴⁹ Donc, elles ne sont ni caractéristiques inhérentes aux objets ni éléments stables, car elles changent avec la lumière et les couleurs de l'environnement. Le monde extérieur en soi est alors incolore et les couleurs sont les résultats de notre perception sensorielle.¹⁵⁰ Bref, bien que la couleur ne soit pas une qualité propre des objets, on les voit colorés. Donc, le coloris est un attribut essentiel de la perception du monde et la vision en noir et blanc représente une exception. D'où vient alors l'expression « *La nuit tous les chats sont gris* » ? Elle est due au manque de lumière pendant la nuit ou à la pénombre puisque les couleurs des objets sont caractérisées par le degré de réflexion de lumière et s'il y a peu de lumière réfléchi on ne peut pas distinguer les différentes couleurs.¹⁵¹ C'est alors un effet de courte durée. La vision en noir

¹⁴⁷ Barthes 1980, p.128 ; mise en évidence non dans l'original

¹⁴⁸ voir Everett 2007, p.107

¹⁴⁹ Martin 2013, p.5

¹⁵⁰ voir Küppers 2000, p.28

¹⁵¹ voir Martin 2013, p.6

et blanc permanente est une restriction de l'acuité visuelle normale appelée « achromatopsie ».¹⁵²

L'image en couleurs est non seulement un élément central de notre perception mais aussi de la grande majorité des films produits aujourd'hui. S'appuyant sur l'affirmation de Stephenson and Debrix (1976, 1977) « *One of the most important surface characteristics of film, as of reality is color* »¹⁵³, Wulff argumente que la conformité du coloris crée un rapport étroit entre l'image filmique et la réalité. En revanche, les couleurs représentées dans une image peuvent être plus ou moins similaires à celles de notre monde réel. Cela démontre que la relation entre les couleurs de l'image et les couleurs du monde peut être dérangée ou déformée ce qui engendre une distance entre la représentation et la réalité perçue.¹⁵⁴ Pour le spectateur contemporain par exemple, l'absence de couleurs dans un film peut restreindre les effets de réalité. Cependant, avant la conversion de l'image filmique à la couleur, un film monochrome exerçait une impression de réalité profonde sur le public. Morin explique ce phénomène simplement avec l'effet d'accoutumance et la dynamique générale qui transforme au fil du temps les anciens produits de luxe tels que la couleur filmique en véritables besoins.¹⁵⁵ Pourtant, la critique à l'artificialité de l'image en noir et blanc n'est pas seulement un sujet de la modernité. Kalmus constate déjà en 1935 :

« *The use of black and white, however, to the complete exclusion of color, is decidedly not keeping with Nature's rules. (...)The complete absence of color is unnatural.* »¹⁵⁶

Toutefois, cette dissimilitude entre la réalité et sa représentation à l'écran peut constituer une qualité esthétique importante du film. Par contre, de nombreux cinéastes et théoriciens défendent la thèse selon laquelle le noir et blanc est la « couleur » la plus réaliste. Donc, un grand rapprochement des couleurs fil-

¹⁵² « achromatopsie » est une « *affection, transmise génétiquement, qui empêche de distinguer les couleurs. (Le sujet ne distingue que le noir, le gris et le blanc.)* »
larousse.fr : achromatopsie [en ligne] URL :

<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/achromatopsie/710> (2016-02-10)

¹⁵³ Stephenson, Debrix 1976, 1977, cité selon Wulff 1990 [en ligne] URL :
<http://www.derwulff.de/files/2-25.pdf> (2016-02-12)

¹⁵⁴ voir Wulff 1990 [en ligne] URL :
<http://www.derwulff.de/files/2-25.pdf> (2016-02-12)

¹⁵⁵ Morin cité selon Kirsten 2013, p.82-83

¹⁵⁶ Kalmus 1935, p.25

miques à la réalité peut même empêcher un réalisme esthétiquement éclairé.¹⁵⁷ Un représentant de cette thèse est par exemple le théoricien Siegfried Kracauer. Même s'il ne se consacre pas explicitement à la couleur, il remarque dans la préface de sa théorie du film que la couleur peut même atténuer l'effet de réel ce dont est capable l'image en noir et blanc.

« [Meine] Erfahrung zeigt, daß gegen alle Erwartung natürliche Farben, wie sie von der Kamera registriert werden, dahin tendieren, die realistischen Effekte, deren Schwarz-Weiß-Filme fähig sind, nicht so sehr zu verstärken, als vielmehr abzuschwächen. »¹⁵⁸

Brinckman se demande aussi pourquoi une photographie ou un film en couleurs est souvent esthétiquement moins satisfaisant et moins similaire à l'original qu'une image en noir et blanc (« *As if nature, which quite obviously comes in color, were resisting the chromatic reproduction of its charms.* »¹⁵⁹). Elle donne l'exemple d'une photo d'identité : un portrait en noir et blanc semble être plus essentiel, délicat, artistique, fascinant et aussi plus similaire au visage photographié qu'un portrait en couleur dont le résultat est souvent tacheté ou moins flatteur et donc moins similaire. Brinckman conclut que l'addition d'une valeur (ici la couleur) n'améliore pas le résultat, c'est plutôt le contraire. Elle se réfère à la citation de Gerald Mast selon laquelle la photographie monochrome malgré la réduction aux valeurs graphiques du noir et blanc sélectionne seulement la beauté visuelle nécessaire (« *visual beauty of necessity* »¹⁶⁰) parce qu'elle voit des formes, des ombres et des textures que l'œil humain n'est pas capable à percevoir. L'image en couleur au contraire, capture aussi l'insignifiant et l'éphémère que l'on néglige dans la réalité et pour cela, la couleur peut produire un effet exagéré.¹⁶¹ On trouve aussi un aspect similaire chez Aumont.

« Notre œil, par habitude ou par fonction, passe son temps à compenser les rapports déséquilibrés, violents, inattendus des couleurs réelles. À l'image, ces rapports sautent aux yeux. »¹⁶²

¹⁵⁷ voir Wulff 1990 [en ligne] URL: <http://www.derwulff.de/files/2-25.pdf> (2016-02-12)

¹⁵⁸ Kracauer 1985 [1964], p.9-10

¹⁵⁹ Brinckman 2014, p.10

¹⁶⁰ Mast cité selon Brinckman 2014, p.10

¹⁶¹ voir Brinckman 2014, p.10-11

¹⁶² Aumont 1994, p.189

Les couleurs que l'on voit dans l'image ne sont alors jamais les couleurs dans la réalité. En outre, il est difficile de reproduire non seulement la gamme des couleurs, mais aussi l'atmosphère transmise par de différentes couleurs. Donc, Aumont conclut que la couleur à l'écran n'est pas irréaliste, mais elle crée une autre forme du réel, un « *réel-sur-l'écran* »¹⁶³, qui nous offre une nouvelle optique sur le monde.

En résumé, même si la couleur n'est pas une caractéristique stable des objets et des surfaces, elle est un aspect essentiel de notre perception du monde réel et de l'image filmique. Les couleurs perçues à l'écran sont souvent similaires à celles de la réalité mais jamais complètement identiques. Cependant, le rôle de l'image en noir et blanc est ambigu : d'un côté, elle peut diminuer l'effet de réalité car elle diffère fortement de la perception de notre quotidien, de l'autre, en réduisant l'information insignifiante une image monochrome peut être plus similaire à l'original qu'une image en couleurs. Dans le chapitre suivant, on se mettra alors à la recherche de l'esthétique propre à l'image en noir et blanc.

4.4 L'effet du noir et blanc

La question de la couleur filmique n'est pas seulement une question de naturalité mais aussi d'esthétique : comment peut-on utiliser la couleur filmique de façon artistique ? Opter pour l'achromie comme Tarkovsky afin que la couleur n'attire pas l'attention sur elle-même ? Ou plutôt le contraire, s'en servir de manière démonstrative pour augmenter la valeur expressive et artistique ? Malgré les exigences selon lesquelles le film devrait se libérer des impératifs du naturalisme, le cinéma contemporain est marqué par une fidélité rigoureuse aux couleurs naturelles qui renforcent l'illusion de la réalité. L'utilisation du noir et blanc aujourd'hui peut alors remettre en cause « *le naturalisme généralisé du cinématographe, comme appellation masquée de sa standardisation.* »¹⁶⁴ Le noir et blanc est capable de créer une distance entre l'image filmique et la réalité perçue parce que la gamme des couleurs ne correspond pas à celle de la nature et la traduction de cette échelle de gris en couleurs est un processus complexe.

¹⁶³ ibd., p.190

¹⁶⁴ Reiner 2014, p.22

Dans son essai « *Les couleurs du noir-et-blanc* », Suzanne Liandrat-Guigues précise :

*« Le noir et blanc induit un travail de l'imagination : halluciner, associer, rêver, se souvenir etc. (...) Le spectateur « traduit » immédiatement mais cette traduction est un mécanisme complexe. Il faut distinguer ce qui est vraiment perçu dans l'image cinématographique (la forme et le mouvement d'un objet par exemple) de ce qui ne peut être fantasmé soit à partir de la réalité que la diégèse convoque dans l'image, soit à partir des associations mentales (libres ou culturellement déterminées) du spectateur. Cette traduction n'engendre d'ailleurs pas nécessairement une vision colorée. »*¹⁶⁵

Ça veut dire que l'on ne traduit pas les tons du blanc-gris-noir automatiquement en couleurs naturelles ou originales. Le blanc par exemple peut représenter la couleur des objets spécifiques et des substances comme le lait ou une tache de lumière. De plus, elle évoque aussi les couleurs très claires (crème, jaune clair, rose...). En revanche, le noir représente non seulement les couleurs sombres mais renvoie aussi à l'absence de couleurs, à l'ombre et aux ténèbres.¹⁶⁶ Le processus de traduction est fortement influencé par les habitudes ou les expériences personnelles ainsi que par les codes culturels. Liandrat-Guigues mentionne ici l'exemple de la couleur des cheveux : dans un film en noir et blanc les cheveux clairs pourraient être blonds ou gris/blancs. Le spectateur traduit alors la couleur des cheveux en conformité avec l'âge de la personne. Quand il s'agit d'une jeune femme par exemple, on la voit en cheveux blonds, les cheveux d'une femme âgée seraient certainement interprétés autrement. Les couleurs restent alors « virtuelles », car elles ne sont pas perçues en tant que telles dans le film, elles sont plutôt le résultat de notre imagination. Donc, l'absence de couleurs renforce les pouvoirs de notre mémoire.¹⁶⁷ Et d'où les associations fréquentes du film en noir et blanc à l'onirisme et la rêverie.

Bref, dans un film monochrome la relation entre la couleur originale d'un objet et sa représentation à l'écran est plus libre car elle est influencée par l'imagination du spectateur. De ce fait, l'image devient plus indépendante des objets concrets du monde réel. Cette impression d'abstraction est pour Brinckman un « bonus esthétique » de l'image en noir et blanc. Selon

¹⁶⁵ Liandrat-Guigues 1995, p.55

¹⁶⁶ voir ibd.,p.53-54

¹⁶⁷ voir ibd.,p.55

Brinckman, le noir et blanc offre encore d'autres avantages esthétiques tels que l'unité graphique de l'image et sa capacité de mieux faire ressortir les textures.¹⁶⁸ Pourtant, il faut prendre en considération le fait que Brinckman ne nous donne pas d'informations tout à fait nouvelles : ces aspects sont déjà mentionnés dans les textes de Kracauer soulignant le pouvoir d'abstraction de l'image en noir et blanc et ceux d'Arnheim estimant surtout l'harmonie esthétique de l'image monochrome la possibilité des ruptures y étant réduite.¹⁶⁹

Par ailleurs, le noir et blanc ne constitue non seulement une image harmonieuse mais il change aussi la position du spectateur. Le monochrome crée une certaine distance entre l'image et le spectateur, tandis que la couleur les rapproche. Selon Gimes, l'utilisation des couleurs produit une proximité affective :

« Dass er nicht mehr distanziert eine Szene sieht oder einer Erzählung folgt, sondern über seine Affekte (...) reingezogen wird in den Bildprozess. »¹⁷⁰

Bref, la couleur supprime la distance et suscite des émotions. Les couleurs ont alors la capacité d'influencer et contrôler les pensées et les émotions du spectateur. Les associations évoquées par les couleurs peuvent être générales (par exemple : actif, puissant, excitant, joyeux, paisible, sombre) ou sensorielles (doux, fort, chaud, froid, mouillé et.). Donc, la couleur influence aussi la température de l'image. Le rouge, l'orange, le jaune par exemple sont des couleurs très chaudes pendant que le bleu, le vert ou le violet créent une ambiance froide. Pourtant, l'associativité affective des couleurs n'est pas un élément stable. Elle est marquée culturellement (elle peut alors changer d'une culture à l'autre), mais elle varie aussi dans différents contextes narratifs et dramaturgiques.¹⁷¹

Everett compare l'effet de la couleur avec celui de la musique : les deux peuvent influencer l'atmosphère filmique ainsi que la réponse du public en renforçant l'ambiance émotionnelle et dramatique d'un film.¹⁷² L'effet émotif et affectif des couleurs est un aspect important de la dramaturgie filmique et il est utilisé

¹⁶⁸ voir Brinckman 2014, p.13

¹⁶⁹ voir chapitre 4.1 de ce mémoire

¹⁷⁰ Grafe 2007, p.48, entretien avec Miklos Gimes

¹⁷¹ voir Wulff 1999 [en ligne] URL:
<http://www.derwulff.de/files/1-5-4-1.pdf> (2016-02-20)

¹⁷² voir Everett 2007, p.107

dès les débuts de la cinématographie. Et bien que le cinéma narratif contemporain exploite la couleur plutôt pour ses qualités réalistes, il essaie néanmoins de retenir son potentiel dramatique et expressif.¹⁷³ Par contre, dans un film en noir et blanc, la couleur ne peut pas déployer son pouvoir émotionnel et perturbateur ce qui attire le regard du spectateur sur l'essentiel : la narration et le jeu des protagonistes. Cependant, il ne faut pas supposer que le film en noir et blanc ne provoque pas d'émotions. Il les produit de façon différente, car ces émotions sont dues au fait que le spectateur qui n'est pas soumis à l'influence de la couleur ne se focalise que sur l'action. Schefer résume cet effet de la manière suivante : le noir et blanc est « *un monde de l'action des sentiments (je ne sais pas comment il prélève une part si forte sur le spectateur), la couleur celui de leur représentation.* »¹⁷⁴ Schefer met l'accent sur le mot « action », le film monochrome suscite alors les sentiments en premier lieu par l'intrigue et l'interprétation des acteurs et non par l'effet des couleurs.

4.5 Le symbolisme du noir et blanc

En plus des associations aux états émotionnels, la couleur implique aussi de différentes connotations symboliques. La possibilité d'un langage symbolique de la couleur se trouve déjà dans la théorie des couleurs de J.W. von Goethe qui attribue aux couleurs des effets physiologiques et psychologiques dont l'art peut se servir à des fins morales, esthétiques ou sensorielles.¹⁷⁵ Dans un contexte filmique, on parle d'une fonction symbolique de la couleur quand celle-ci possède une valeur symbolique qui est utilisée de manière significative dans la narration. Ces symboles ou symbolismes peuvent¹⁷⁶

1. être valables généralement aussi au dehors du contexte filmique
2. être conçus spécifiquement pour un genre ou un médium
3. se constituer particulièrement dans la narration d'un film

¹⁷³ voir ibd., p.

¹⁷⁴ Schefer 1994, p.16

¹⁷⁵ voir Martin 2013, p.99 ; Martin y résume les affirmations principales de la théorie goethéenne

¹⁷⁶ voir Wulff 1999 [en ligne] URL:

<http://www.derwulff.de/files/1-5-4-1.pdf> (2016-02-20)

Dans son « *Dictionnaire des couleurs de notre temps* », Pastoureau précise les significations symboliques générales de chaque couleur dans la culture occidentale. Pour le noir et le blanc il note les suivantes :

noir	blanc
1) Couleur de la mort, de l'enfer, du diable, du deuil, des rituels funèbres, du malheur (un jour noir)	1) Couleur de la pureté, de la chasteté, de la virginité, de l'innocence
2) de la faute, du péché, de la malhonnêteté, de ce qui est sale, de la haine (drapeau noir), de l'anarchisme, du nihilisme, de la punition (prison, cabinet noir)	2) de l'hygiène, de la propreté, du froid (neige, le Nord), de ce qui est stérile
3) de la tristesse, de la solitude, de la mélancolie (pensées sombres, idées noires), de la peur (film noir, roman noir, atmosphère noire)	3) de la simplicité, de la hiérarchie (p.ex. la ceinture blanche pour débutants dans le judo) de la paix (le drapeau blanc)
4) de l'austérité, du renoncement, de la religion (vêtements ecclésiastiques), de l'humilité, de la tempérance	4) de la sagesse et de la vieillesse (cheveux blancs)
5) de l'élégance, de la modernité (costume noir, la petite robe noire) des objets de luxe, de l'artistique (design avant-garde)	5) de l'aristocratie, de la monarchie (les partis royalistes, le col blanc)
6) de l'autorité (arbitre de sports, juges, policiers)	6) de l'absence de couleur, (les fantômes, les apparitions, la mort) de l'inquiétude, de la peur, du degré zéro de la couleur, de l'opposition noir et blanc/couleurs
	7) de la divinité, des anges, de l'éternité, du bonheur, du paradis

Les significations symboliques du noir et du blanc résumées selon Pastoureau 1992¹⁷⁷

¹⁷⁷ voir Pastoureau 1992, p.29-30 et p.131-132

Cette liste démontre la grande variété de la signification symbolique ainsi que son ambiguïté : par exemple le noir et aussi le blanc peuvent renvoyer à la mort. Le blanc à travers le fantomatique et le noir en tant que couleur du deuil. La signification symbolique des couleurs dépend alors très souvent du film et de l'entourage dans lequel elle apparaît dans l'intrigue. Donc, le système des symbolismes peut être adapté et redéfini pour chaque film ce qui peut aussi impliquer des mésinterprétations dans le cas où le spectateur ne se référerait pas « *au bon catalogue des significations.* »¹⁷⁸ Aumont constate qu'« *il n'y a pas de sens consistant à la couleur des films* »¹⁷⁹ et la valeur symbolique se constitue « *comme extrait du flux temporel auquel elle échappe toujours plus ou moins.* »¹⁸⁰ Cependant, la possibilité de créer d'autres significations et interprétations de la couleur peut aussi inciter le spectateur à repenser ses propres opinions et perceptions de la couleur.¹⁸¹

4.5.1 Le noir et le blanc – de vraies couleurs ?

Pour qu'une couleur déploie son effet symbolique, elle doit être perçue et fonctionner en tant que « couleur » dans le contexte filmique. Comme « *il n'existe aucune formule toute prête pour accéder à la compréhension définitive de ce que serait le noir et blanc en tant que couleur au cinéma* »¹⁸², il se pose alors la question de savoir dans quelle mesure le noir et le blanc seraient de vraies couleurs dans un film ou plus spécifiquement dans un film monochrome qui est en soi réduit à la gamme de blanc-gris-noir. Reiner par exemple compare le renoncement à la polychromie au « *nettoyage* ».¹⁸³ La réduction à l'échelle des gris nettoie-t-elle alors l'image non seulement du maquillage des couleurs, de l'artifice mais aussi du symbolisme du coloris ?

Selon la définition d'Isaac Newton, le noir et le blanc ne sont pas des couleurs en soi. Ce sont des non-couleurs parce qu'ils n'apparaissent pas dans le spectre produit par un prisme. Le blanc se constitue de la totalité des couleurs du spectre, tandis que le noir est l'absence de chaque couleur. Par contre, la

¹⁷⁸ Aumont 1994, p.215

¹⁷⁹ ibd., p.215

¹⁸⁰ ibd., p.215

¹⁸¹ ibd., p.218

¹⁸² Barbosa 2013 [en ligne] URL :

<http://www.scielo.br/pdf/gal/v13n26/v13n26a07.pdf> (2016-02-22)

¹⁸³ voir Reiner 2014, p.44

théorie des couleurs de J.W. von Goethe décrit des couleurs comme des phénomènes subjectifs et phénoménologiques. Pour Goethe, le noir est la forme visible de l'obscurité, de l'absence de lumière mais aussi une source générative des couleurs. Le spectre goethéen est alors moins mathématique que celui de Newton. Inspiré mythologiquement, il lie les expériences quotidiennes et culturelles au « miracle » des couleurs et de la polarité entre l'ombre et la lumière.¹⁸⁴

Pour Gunning, le noir et le blanc sont des couleurs au cinéma dans la tradition goethéenne. Ils fonctionnent dans un contexte filmique en tant que couleurs et de surcroît en tant que phénomènes ou potentiels. Le noir comme couleur crée des formes des objets et joue ainsi un rôle important dans le système des couleurs dans plusieurs films par exemple le costume noir de Batman dans *Le chevalier noir* (2008) de Christopher Nolan. En outre, le noir a aussi le pouvoir de submerger d'autres couleurs et de contrôler la visibilité des objets et des personnes dans un film. Cette capacité permet une utilisation thématique intense de la couleur « noir » dans un contexte filmique telle que la domination graduelle des habits monacaux noirs dans la séquence colorée d'*Ivan le Terrible II* (1958) de Sergueï Eisenstein. Par contre, renvoyant à la lumière du projecteur le blanc a la capacité de purifier l'écran de chaque image.¹⁸⁵ Gunning résume que le noir et le blanc sont alors des couleurs importantes dans un film, ce sont les images de « rien » et de « tout » : « *The blank and the dark screen alternate as images of everything and nothing.* »¹⁸⁶

De surcroît, Gunning se demande si le noir et le blanc peuvent remplir la même fonction dans un film en noir et blanc ou s'ils disparaissent seulement dans la gamme monochrome qui compose le monde filmique. En se référant aux œuvres d'Eisenstein, il conclut que le noir et le blanc en tant que couleurs peuvent aussi jouer un rôle dramatique dans un film monochrome.

« Eisenstein used black-and-white film to evoke both condition of visibility and invisibility, as in the engulfing white ice and swallowing dark water that ends the battle in *Alexander Nevsky* (1938.) »¹⁸⁷

¹⁸⁴ voir Gunning 2013, p.86-87

¹⁸⁵ voir ibd., p.88

¹⁸⁶ ibd., p.89

¹⁸⁷ ibd., p.88

Donc, même dans un film monochrome le noir par exemple peut non seulement définir les objets mais aussi transmettre l'imaginaire : l'ombre projetée par une menace invisible, l'espace indéfini de la nuit ou l'obscurité qui passe par une porte ouverte.¹⁸⁸ Pourtant, il ne faut pas négliger le pouvoir menaçant du blanc qui est capable d'effacer chaque objet visible aussi dans un monde monochrome.

4.5.2 Le symbolisme du noir et blanc dans un film monochrome

Le noir et le blanc peuvent alors fonctionner également en tant que couleurs dans un film monochrome et jouer ainsi un rôle important dans la dramaturgie filmique. Cela veut dire que ces deux « couleurs » peuvent également transmettre des significations symboliques dans un monde filmique en noir et blanc. Dans ce chapitre, on essaiera de montrer les interprétations symboliques possibles du noir et blanc à l'aide d'exemples sélectionnés. Comme la signification symbolique des couleurs dépend en premier lieu du contexte filmique, ces résultats ne peuvent pas être appliqués de façon générale à l'analyse des films de Philippe Garrel.

Un théoricien qui a très tôt reconnu la valeur symbolique du noir et blanc est Rudolf Arnheim. Dans son essai « *Künstlerische Ausnutzung der Beleuchtung und des Wegfalls der Farben* » de 1932, il décrit l'effet symbolique du noir et blanc de manière suivante :

« Die primitive und dabei immer wieder wirkungsvolle Symbolik von Licht und Schatten, weißer Reinheit und schwarzer Unheimlichkeit, der Kontrast vom Finsternen zum Leuchtenden ist unerschöpflich. »¹⁸⁹

Il illustre son affirmation avec deux exemples : dans le film *Les damnés de l'océan* de Josef von Sternberg (1928) les deux protagonistes sont caractérisés par le contraste du noir et blanc qui fait allusion à l'état d'âme de ces deux personnages. La fille fragile avec sa robe blanche et ses boucles blanches est opposée à un homme fort et vêtu de noir. En outre, Arnheim mentionne la séquence d'accouchement dans film *Le chant de la vie* d'Alexis Granowsky (1931)

¹⁸⁸ voir ibd., p.88

¹⁸⁹ Arnheim 2002 [1932], p.79

dans laquelle le blanc stérile de la salle d'opération et des blouses des médecins ainsi que la menace sombre par les instruments noirs et par les gants de plastique noirs des chirurgiens expriment l'état vague flottant entre la vie et la mort.¹⁹⁰

Daniel Rocher dédie une analyse détaillée du symbolisme du noir et blanc au film *L'Année dernière à Marienbad* d'Alain Resnais (1961). Le film dont le scénario est écrit par Alain Robbe-Grillet raconte l'histoire d'un homme X qui essaie de convaincre une femme A qu'ils se sont déjà rencontrés il y a un an et qu'ils se sont donnés rendez-vous pour cette année au même endroit, un château, le Grand Hôtel à Marienbad. Mais la femme refuse constamment de s'en souvenir. Rocher intitule le premier chapitre de son analyse « *La durée blanche contre le hasard noir* ». Ce titre démontre bien l'opposition entre deux états : L'homme X part de la blancheur qui signifie la vie, l'action ainsi que la rationalité pour se plonger dans le hasard noir, dans ce monde étrange du château et de ses clients. L'hôtel est baigné dans une lumière sombre. Le noir est omniprésent et répand une atmosphère de mort et d'intemporalité. Bref, le château est un espace de mort où rien n'existe véritablement, mais où tout existe dans le passé, dans la mémoire de X. Resnais lui-même dit de son film : « *Ce qui m'a frappé dans ce film, c'est la présence de la mort.* »¹⁹¹ La femme A apparaît aussi le plus souvent vêtue de noir, presque toujours immobile, son regard semble être « *absorbé par un espace vide* »¹⁹². Elle semble alors n'exister que dans le passé de X. Rocher conclut que « *rien ne la rappelle à elle-même, tout la renvoie à sa propre absence : lorsqu'elle se mire dans une glace, le miroir est occupé avant tout par le noir de sa robe. Tout lui redit sa prison, son impuissance.* »¹⁹³ Donc, la couleur « noir » fonctionne ici dans la tradition goethéenne pour rendre visible ce qui est absent. En revanche, X porte la grande majorité du temps un costume gris ce qui est un symbole de l'incertitude. Il est entre deux états, « *à mi-chemin entre le blanc et le noir.* »¹⁹⁴ Bien que le noir domine longtemps les pièces du château, le blanc remplit au fur et à mesure les couloirs et les salles. Le blanc est ici un symbole de la vie, de la liberté possible,

¹⁹⁰ ibd., p.79

¹⁹¹ Resnais cité selon Rocher 1974, p.17

¹⁹² Rocher 1974, p.16

¹⁹³ ibd., p.16

¹⁹⁴ ibd., p.12

« *c'est-à-dire d'une possibilité d'existence.* »¹⁹⁵ Pour Rocher, le blanc y est une couleur riche et puissante parce qu' « *à la fois éblouissante et mate, selon qu'on l'expose au soleil ou à l'ombre, elle permet tous les possibles : tout peut s'y inscrire. C'est une couleur < ouverte >.* »¹⁹⁶

Pour résumer, dans *L'Année dernière à Marienbad* le noir et le blanc représentent non seulement des significations classiques telles que le noir comme symbole de la mort, mais ils créent aussi des associations spécifiques qui se constituent seulement dans la structure complexe de ce film. L'étude de Rocher est encore beaucoup plus détaillée et révèle aussi d'autres significations possibles attribuées au noir et au blanc dans *L'Année dernière à Marienbad*, mais ceci sortirait du cadre de ce travail. Pourtant, cet extrait montre bien comment on peut analyser et interpréter les rôles et fonctions symboliques du noir et blanc dans un film monochrome. Donc, il donne aussi une impulsion importante pour l'analyse de l'œuvre garrellienne.

Dans le chapitre 4, on a essayé de montrer et de résumer la grande variété des approches théoriques à la couleur filmique ainsi que son absence. En résumé, on peut dire que c'est toujours le contradictoire qui domine les débats autour de ce sujet : quel régime chromatique – le noir et blanc ou le polychrome – est le plus naturel, lequel est le plus artistique ? Cependant, le fait est qu'il y a une esthétique propre au noir et blanc que la couleur ne peut ni substituer ni améliorer. L'image monochrome change la position et la réaction du public en attirant son regard sur l'essentiel et en stimulant son imagination. Par ailleurs, le noir et blanc possède une force symbolique qui peut se manifester également dans un film monochrome. La valeur esthétique et symbolique du noir et blanc est aussi estimée dans le cinéma contemporain. Les fonctions que remplit le monochrome dans le cinéma actuel seront le sujet du prochain chapitre.

¹⁹⁵ ibd., p.23

¹⁹⁶ ibd., p.19

5 L'absence de la couleur filmique : esthétique et fonctions

Que signifie « tourner en noir et blanc » aujourd'hui ? Quelles sont les motivations des cinéastes qui renoncent à la couleur filmique ? Comme il n'y a plus de raisons économiques, le choix pour le noir et blanc est en premier lieu motivé esthétiquement. Opter pour le monochrome aujourd'hui, c'est s'opposer à l'omniprésence des couleurs, s'opposer à la sursaturation, c'est créer un cinéma en rupture avec le régime du naturalisme et avec l'esthétique de l'hyperréalisme du cinéma actuel. L'utilisation du noir et blanc introduit un nouvel esprit au cinéma d'aujourd'hui qui encourage la diversification des formes cinématographiques. Le cinéma contemporain en noir et blanc est alors capable de déstabiliser et de mettre en question les formes du cinéma prédominant. Selon Reiner, le retour du noir et blanc « *questionne le cinéma en tant qu'évolution technique et la religion du progrès qui en découle* »¹⁹⁷. Bref, la tendance au noir et blanc, l'intérêt renforcé aux racines cinématographiques, réfute clairement la thèse que le cinéma se développe toujours de manière linéaire. Pastoreau observe aussi une revalorisation du noir et blanc aujourd'hui comme « *plus beau, plus vrai, plus atmosphérique, plus < cinématographique>* »¹⁹⁸.

Dans le chapitre 2, on a constaté que le cinéma se réinvente constamment en renouant les liens avec sa propre histoire. Donc, le noir et blanc également évolué et remplit aujourd'hui des fonctions différentes que dans le cinéma des premiers temps par exemple. Bien que l'on ne puisse pas généraliser les fonctions esthétiques du noir et blanc dans le cinéma moderne, il y a quand même certains motifs qui reviennent fréquemment. On essaiera alors de résumer et classer les utilisations possibles du noir et blanc dans le cinéma après la généralisation de la couleur filmique. On ne se concentrera pas seulement sur films entièrement en noir et blanc mais aussi sur les formes hybrides (le mélange ou l'alternance entre images monochromes et polychromes).

¹⁹⁷ Reiner 2014, p.28

¹⁹⁸ Pastoreau 1992, p.46

5.1 Les formes hybrides – entre couleur et noir et blanc

Déjà utilisées dans le cinéma des origines, la juxtaposition et le mélange des images en couleur et des images en noir et blanc sont des stratégies narratives ou esthétiques qui sont aussi populaires dans le cinéma moderne et contemporain. Philippe Dubois fait la distinction entre deux formes hybrides : d'un côté, les métissages « *qui se présentent explicitement comme des effets de montage alternant des plans noir-et-blanc avec d'autres colorés* »¹⁹⁹ et de l'autre, les hybridations « *où le noir-et-blanc < de base > se combine avec (...) plusieurs coloris affectant des détails plus ou moins nombreux de l'image.* »²⁰⁰ Dans son article, Dubois développe une classification pour les différentes fonctions des changements chromatiques. Cependant, il met l'accent sur le cinéma des premiers temps et le cinéma avant la généralisation de la couleur. Pour cela, Martin et Mouren ont adapté les catégories proposées par Dubois au cinéma moderne.

La mise en valeur de détails colorés dans un film monochrome (l'hybridation) est un procédé typique du cinéma muet. Dans le cinéma des premiers temps, les éléments normalement colorés à main étaient utilisés afin de renforcer le spectacle visuel comme par exemple la robe en couleurs dans la *Danse Serpentine* des frères Lumière. Pourtant, on trouve déjà aussi de premiers essais d'une utilisation narrative et/ou symbolique telle que les éléments et séquences colorées dans l'œuvre de Sergueï Eisenstein.²⁰¹ Dans le cinéma moderne, la fonction spectaculaire a diminué d'importance, les cinéastes se servent de cette stratégie des couleurs plutôt pour transmettre des significations symboliques. Les exemples les plus populaires de l'hybridation après la conversion du cinéma à la couleur sont *La liste de Schindler* de Steven Spielberg (1993) et *Sin City*, l'adaptation de la bande dessinée de Frank Miller par Roberto Rodriguez (2005). Dans *La Liste de Schindler*, il n'y a qu'un objet coloré : le manteau rouge d'une petite fille « *qui symbolise l'innocence, victime de l'ignominie na-*

¹⁹⁹ Dubois 1995, p.76

²⁰⁰ ibd., p.77 ; Schmerheim propose des termes alternatifs afin de désigner le mélange entre différents types de chromatisme : le changement syntagmatique (d'un cadre à l'autre) et le changement paradigmatique (dans le même cadre) (voir Schmerheim 2013, p.118), pourtant on s'y tient à la terminologie proposée par Dubois de laquelle Martin et Mouren empruntent aussi le terme du « métissage », l'hybridation n'est pas explicitement mentionnée dans leurs œuvres ; pour Mouren l'hybridation est une variation du métissage

²⁰¹ voir Dubois 1995, p.77-89

zie. »²⁰² La couleur rouge (très vive) joue aussi un rôle important dans *Sin City* : la robe et les lèvres rouges dans un environnement monochrome par exemple créent une atmosphère érotisée. Mouren mentionne aussi un film exemplaire pour une utilisation narrative de l'hybridation aujourd'hui : *Europa* de Lars von Trier (1991) dans lequel on compte plus de 20 insertions en couleurs qui accentuent en premier lieu les moments cruciaux dans la narration.²⁰³

En général, l'hybridation est une méthode rarement utilisée aujourd'hui, tandis que le métissage est plus courant dans le cinéma actuel. Il y a trois raisons principales qui justifient l'alternance entre séquences colorées et monochromes :²⁰⁴

1. Le passage entre l'imaginaire et la réalité
2. Le changement de l'axe temporel (les flashbacks)
3. La distinction entre deux mondes respectivement deux perspectives narratives

L'alternance des séquences en noir et blanc et en couleur fait souvent référence à un monde imaginaire, au monde des rêves, à l'hallucinatoire. Le premier film de ce type était *Le Magicien d'Oz* de Victor Fleming (1939) : le prologue et l'épilogue qui se passent dans la « réalité » sont monochromes et les séquences dans le monde imaginaire merveilleux en couleurs. Cet emploi du métissage montre bien qu'autrefois la couleur était plutôt liée à l'irréalisme et au fantastique, alors que le noir et blanc était associé au réel. De nos jours, la situation est exactement inversée. Des cinéastes rajoutent des séquences en noir et blanc pour souligner l'état onirique. Cette méthode peut être trouvée entre autre chez Arnaud Desplechin (*Rois et Reine*, 2004), Manoel de Oliveira (*L'Étrange affaire Angélica*, 2010) ainsi que dans plusieurs productions hollywoodiennes telles que *Winter's Bone* de Debra Granik (2010). Mais déjà chez

²⁰² Mouren 2012, p.76

²⁰³ voir ibd., p.76-77

²⁰⁴ Cette énumération est un résumé des travaux de Martin 2013 p.150-153 et Mouren 2012 p.29-79, l'analyse de Mouren est alors plus détaillée que celle de Martin et présente aussi des motifs utilisés plus rarement qui ne sont pas explicitement mentionnés ici.

Truffaut (*La Nuit américaine* 1973 et *L'Histoire d'Adèle H* 1975) les séquences en noir et blanc sont un signe du passage à l'onirisme.²⁰⁵

Le métissage noir et blanc et couleurs est aussi souvent utilisé pour bien distinguer une action qui se déroule dans le passé et une action au présent. Mouren explique que « *depuis que la couleur est devenue la norme (...) le passage au noir et blanc, parfois en sépia signifie très efficacement un retour dans le passé.* »²⁰⁶ Le théoricien ajoute aussi que pour les personnages du film nés avant 1970, le noir et blanc est plutôt associé aux souvenirs de leur enfance, alors que pour ceux nés après 1970, l'image monochrome représente un passé plus lointain.²⁰⁷ En général, les séquences en noir et blanc, souvent très courtes, sont insérées en tant que « flashbacks » dans une histoire en couleurs comme par exemple dans *Kill Bill Volume 1 et 2* de Quentin Tarantino (2003 et 2004), *American History X* de Tony Kane (1998) ou *Persepolis* de Marjane Satrapi et Vincent Paronnaud (2007).²⁰⁸ Par ailleurs, il y a des exemples, certes très rares, dans lesquels la distribution des temps est l'inverse : Jean-Luc Godard a choisi le noir et blanc pour la première partie de son film *Éloge de l'amour* (2001) qui se passe au présent et le polychrome pour la deuxième qui est située dans le passé.²⁰⁹ Bref, la succession des images monochromes et polychromes provoque « *un effet saisissant de contraste et de rupture* »²¹⁰, mais pas uniquement au niveau temporel. Elle aide aussi à discerner deux perspectives narratives ainsi que deux intrigues qui se déroulent parallèlement. *Les Ailes du désir* de Wim Wenders (1987) en est un bon exemple : les images en couleur décrivent le monde vu par les hommes et le monochrome représente la perspective des anges.²¹¹

Dans le film *Pleasantville* de Gary Ross (1998), l'alternance des images noir et blanc et des images colorées remplit plusieurs fonctions décrites ci-dessus – l'opposition entre monochromie et polychromie est même le sujet principal de ce film : le monde monochrome d'une série télévisée américaine des années 50

²⁰⁵ voir Mouren 2012, p.33-39

²⁰⁶ ibd., p.45

²⁰⁷ voir ibd., p.45

²⁰⁸ voir Martin 2013, p.150

²⁰⁹ voir Mouren 2012, p.50

²¹⁰ Martin 2013, p.150

²¹¹ voir ibd., p.150

est au fur et à mesure envahi par la couleur venant du monde réel des années 90. Donc, cette opposition entre noir et blanc et couleurs souligne aussi bien une différence temporelle que l'existence de deux mondes : celui du feuilleton et celui de la réalité américaine qui se mélangent de plus en plus au cours du film. Bien que l'histoire soit bien irréelle et enchante le spectateur de façon hollywoodesque, elle offre plusieurs interprétations possibles qui peuvent échapper au premier coup d'œil. Le monde en noir et blanc du feuilleton est un monde pur dans lequel la projection des personnages en couleurs venant des années 90 suscite des désirs sexuels. Dès qu'un autre habitant de Pleasantville découvre le plaisir sexuel il devient polychrome. La pénétration de la couleur dans ce monde intact et préservé implique alors la perte d'innocence et la sexualité naissante.²¹² Mouren y voit aussi une critique à l'hypocrisie de la société américaine des années 50 et ses « *représentations fausses qu'elle se donnait du monde.* »²¹³ À part les utilisations conventionnelles du métissage, il y a aussi des films dans lesquels l'insertion d'images en noir et blanc ne poursuit pas de stratégie narrative et dans lesquels les changements chromatiques ne sont pas tout à fait compréhensibles. Mouren y parle des « *insertions déroutantes* »²¹⁴ qui ont pour objectif de troubler les habitudes et les attentes du public. Comme exemple il mentionne certains films d'Andrei Tarkovsky (*Solaris* 1972, *Le Miroir* 1974 ou *Stalker* 1979 entre autres) qui « *a fait de l'alternance de chromatisme non explicable un de ses stylèmes.* »²¹⁵

Pour résumer, le métissage est un détail esthétique dont le sens est majoritairement évident (imaginaire/réel ; passé/présent ; perspective A/perspective B). Cependant, les raisons de l'alternance des images en noir et blanc et en couleurs ne permettent pas toujours d'explication comme dans les œuvres de Tarkovsky ou de classification dans les catégories élaborées dans ce chapitre, car la fonction du métissage dépend aussi fortement du contexte filmique. Par exemple dans le film *Jacquot de Nantes* (1991), Agnès Varda raconte l'histoire de l'enfance de son mari, le cinéaste Jacques Demy, en noir et blanc. Pourtant, elle utilise la couleur pour les séquences de représentations auxquelles le petit

²¹² voir Mouren 2012, p.42

²¹³ ibd., p.43

²¹⁴ ibd., p.66

²¹⁵ ibd., p.67

Jacquot a assisté (marionnettes, théâtres) ainsi que pour souligner les moments biographiques qui ont inspiré Demy pour un de ses films.²¹⁶ Selon Mouren, Varda « a exploré le métissage noir et blanc/couleur avec une rare maîtrise. »²¹⁷

5.2 Tourner entièrement en noir et blanc

Dans le cinéma moderne, le noir et blanc apparaît souvent sous forme d'insertions de séquences monochromes dans un film majoritairement en couleurs. En outre, il y a aussi un certain nombre de films, certes une minorité de la production cinématographique,²¹⁸ qui sont entièrement réalisés en noir et blanc. Les publications abordant ce sujet sont même plus rares, bien qu'aujourd'hui, le noir et blanc jouisse d'une popularité croissante surtout parmi les jeunes cinéastes. Ce chapitre s'appuie alors sur l'œuvre de Mouren qui dédie un chapitre entier aux productions modernes et contemporaines en noir et blanc²¹⁹ et celle de Reiner qui a consacré sa thèse de doctorat au film monochrome contemporain.²²⁰ Quoique Reiner mette l'accent sur le cinéma d'avant-garde qui ne sera pas le sujet de ce chapitre, elle analyse aussi les motifs de l'utilisation du noir et blanc dans le cinéma du courant principal. Mouren développe une classification des motifs qui justifient l'emploi du noir et blanc dans le cinéma après la conversion à la couleur. Les catégories proposées par Reiner recoupent en grande partie celles de Mouren. Par la suite, on résumera les résultats de Mouren et de Reiner dans deux catégories principales.

5.2.1 Le noir et blanc temporel et référentiel

Selon Jacques Aumont, le cinéma « a inventé cent façons de convoquer le passé, de le réactiver ou simplement de s'en soutenir régressivement. »²²¹ Le recours au noir et blanc en est un bon exemple : l'image monochrome est for-

²¹⁶ voir ibd., p.55-56

²¹⁷ ibd., p.55

²¹⁸ Mouren par exemple intitule son chapitre sur le film monochrome moderne « raréfier » pour souligner qu'il s'agit là plutôt d'un cas exceptionnel au lieu de la norme industrielle (voir Mouren 2012, p.81)

²¹⁹ voir Mouren 2012, p.81-93

²²⁰ La thèse de Reiner (2014) dirigée par Nicole Brenez est intitulée « *Persistances, actualités et dynamiques du noir et blanc dans les arts filmiques (1990-2010)* »

²²¹ Aumont 1995, p.45

tement associée au passé et par conséquent, elle peut « *renforcer et légitimer la dimension historique.* »²²² L'historicité joue alors un grand rôle dans le choix chromatique. Pour cela, les cinéastes optent souvent pour le monochrome quand l'intrigue du film se déroule dans une époque dans laquelle les images d'actualités étaient premièrement en noir et blanc. Un tel film monochrome peut alors donner l'impression que l'on est confronté aux images d'archives ce qui raffermirait la crédibilité du récit filmique. Par exemple *Le Ruban blanc* de Michael Haneke (2009) est situé pendant la Première Guerre Mondiale, *Good night, and good luck* de George Clooney (2005) évoque le maccarthisme aux États-Unis pendant les années 50 et le film *Khroustaliou, ma voiture !* d'Alexei Guerman (1998) raconte les derniers jours du dictateur Staline.²²³ Se référant fréquemment aux périodes historiques sombres, ces films ne sont pas souvent des films gais, mais plutôt des drames ou des films de guerre.²²⁴ C'est pourquoi le noir et blanc peut aussi remplir une autre fonction : Steven Spielberg a réalisé *La Liste de Schindler* (1993) qui traite le sujet très grave de l'Holocauste en noir et blanc non seulement pour livrer un témoignage du passé mais aussi pour se distancier de l'industrie de divertissement hollywoodienne,²²⁵ car la réduction à l'échelle de gris crée souvent une atmosphère sérieuse.

Donc, le noir et blanc rappelle certaines périodes historiques révolues, mais de surcroît, il évoque aussi une nostalgie du cinéma des origines ou de certains genres du cinéma classique. Mouren remarque que certains cinéastes privilégient souvent le noir et blanc « *pour rendre hommage à telle ou telle période de l'histoire du cinéma* »²²⁶ avec le but de « *renouer avec la tradition* »²²⁷ tout en s'opposant à l'omniprésence des couleurs sur les écrans d'aujourd'hui. *The Artist* (Michel Hazanavicius, 2011) par exemple, un film en noir et blanc et majoritairement muet, traite des problèmes de l'industrie hollywoodienne pendant la conversion du muet au parlant. *The Barber* des frères Coen (2001) fait référence au film noir des années 40 et dans le dernier film de Truffaut (*Vivement Dimanche !*, 1983) l'hommage est même double : il se réfère non seulement au

²²² Reiner 2014, p.40

²²³ voir Mouren 2012, p.85

²²⁴ voir ibd., p.85

²²⁵ voir ibd., p.85-86

²²⁶ ibd., p.84

²²⁷ ibd., p.84

film noir classique, mais aussi à la comédie des couples des années 30 et 40.²²⁸ Truffaut décrit lui-même dans une lettre au producteur Gérard Lebovici la capacité du noir et blanc d'évoquer des moments passés et de créer la nostalgie ainsi que l'ambiance perdue du cinéma classique :

*« Le festival de Venise vient d'attribuer le Lion d'or à L'Etat des choses que Wim Wenders a réalisé en noir et blanc. Chaque année, ici ou là dans le monde, un metteur en scène disposant de sa liberté créatrice, choisit de tourner en noir et blanc et, presque chaque fois, le film constitue un événement : The Last Picture Show, Papillon, Manhattan, Raging Bull, Veronika Voss, Elephant Man. (...) Vivement dimanche ! s'efforcera de restituer l'ambiance nocturne mystérieuse et brillante des comédies américaines policières qui, autrefois, nous enchantaient. Je crois que l'utilisation du noir et blanc nous aidera à retrouver ce charme disparu. »*²²⁹

Pourtant, le noir et blanc est non seulement un moyen filmique pour restituer le passé (cinématographique), les images monochromes s'utilisent aussi pour créer une distance entre le monde réel et sa représentation filmique.

5.2.2 Le noir et blanc en tant que choix artistique et esthétique

Comme l'image polychrome est aujourd'hui fortement associée au réalisme et au naturalisme, les réalisateurs se servent du noir et blanc afin de présenter « *un monde stylisé, éloigné de la réalité.* »²³⁰ En renonçant aux couleurs mimétiques, les images s'abstraient de la représentation habituelle du monde réel. De plus, l'utilisation du noir et blanc harmonise l'image en évitant les problèmes d'ambiances des couleurs ainsi que les mauvais raccords.²³¹ Certains cinéastes réalisent alors des films en noir et blanc « *dans le but de conférer à un film le statut d' < œuvre d'art >* »²³² Selon Reiner, des films exemplaires pour ce noir et blanc « *esthétisant* » sont entre autres *La fille sur le pont* (Patrice Leconte, 1994), *13 Tzameti* (Gela Balbuani 2005), *Avida* (Benôit Delépine et Gustave Kervern) ou *J'ai toujours rêvé d'être un gangster* (Samuel Bénéchtrit 2008).²³³ Cependant Reiner, qui s'intéresse plutôt au cinéma d'avant-garde reproche à ce type de cinéma monochrome de rester quand même ultra-figuratif et mimé-

²²⁸ voir ibd., p.84

²²⁹ Truffaut 1988, S.625-626, mise en évidence dans l'original

²³⁰ Mouren 2012, p.83

²³¹ voir Reiner 2014, p.41

²³² ibd., p.41

²³³ ibd., p.41

tique. Selon elle, ce noir et blanc n'offre pas de nouvelles perspectives sur l'image monochrome, elle reste conventionnelle.²³⁴ Bref, aujourd'hui le noir et blanc est devenu un moyen typique pour « faire chic » ou comme le dit Aumont : ce noir et blanc contemporain « *est apparu (...) comme un signe distinctif du chic.* »²³⁵ Par contre, un cinéaste qui travaille ce noir et blanc esthétisant de manière différente est l'Hongrois Béla Tarr qui a réalisé la grande majorité de son corpus filmique en noir et blanc.²³⁶ L'univers que Tarr nous présente dans ses films est un monde qui n'existe pas en réalité, bien que ses films soient tournés dans des lieux réels. Pourtant, il mélange des prises de vue de plusieurs endroits pour composer son propre paysage et ses propres villages. Donc, il crée un univers parallèle qui est similaire à notre monde réel mais il ne l'imité pas.²³⁷ Dans ce contexte, le journaliste et professeur d'université Tony McKibbin se demande : « *Does monochrome give them [remarque : à ses films] the otherworldliness they seek ?* »²³⁸ Il conclut que le noir et blanc dans les films de Tarr renforce non seulement la distance par rapport au monde réel mais aussi la vitalité de son univers filmique qui est un univers plutôt désespéré et mélancolique. Tarr souligne lui-même l'importance d'une distance entre l'image filmique et le monde réel suscitée par le monochrome:

« *For me it's a kind of naturalism, the colour movie. With black and white you can keep it more stylistic, you can keep more of a distance between the film and reality which is important.* »²³⁹

Pourtant, le noir et blanc ne transmet pas seulement l'impression d'un monde éloigné, mais parfois aussi une esthétique de pauvreté. Surtout dans les années 60 ou 70 le choix de la pellicule noir et blanc était un signe de pauvreté et même aujourd'hui, le monochrome peut encore être associé à l'absence de moyens. Dans *Boys Meets Girl*, le premier film de Leo Carax (1984), le monochrome représente par exemple « *un pouvoir d'absence, contre le luxe clin-*

²³⁴ ibd., p.43-44

²³⁵ Aumont 1994, p.201

²³⁶ voir. imdb.com : Bela Tarr [en ligne] URL : <http://www.imdb.com/name/nm0850601/> (2016-03-16)

²³⁷ voir McKibbin [en ligne] URL : <http://tonymckibbin.com/film/bela-tarr> (2016-03-16)

²³⁸ ibd., [en ligne] URL : <http://tonymckibbin.com/film/bela-tarr> (2016-03-16)

²³⁹ Tarr cité selon McKibbin [en ligne] URL : <http://tonymckibbin.com/film/bela-tarr> (2016-03-16)

quant des moyens et des détails. »²⁴⁰ En outre, certains cinéastes (Straub-Huillet ou aussi Philippe Garrel) se vouent à cette esthétique pauvre et continuent à tourner en noir et blanc comme signe de protestation contre les impératifs économiques de l'industrie hollywoodienne. Donc, le choix pour le monochrome peut aussi être motivé politiquement.²⁴¹

Même si une grande partie des films monochromes d'aujourd'hui permet de se faire attribuer aux catégories décrites ci-dessus, une telle classification ne comprendra jamais toutes les motivations des réalisateurs contemporains pour l'utilisation du noir et blanc. Les cinéastes ont aussi des raisons personnelles à première vue souvent peu visibles qui justifient le choix de la monochromie. Utilisant le noir et blanc pour sa comédie dramatique *Frances Ha*, le réalisateur Noah Baumbach (2012) rend non seulement hommage aux films de la Nouvelle Vague – il reprend par exemple la musique des films de Truffaut²⁴² – mais il exprime aussi l'esprit de la jeunesse fugitive. Greta Gerwig, l'actrice principale remarque :

« *Black and white creates an instant nostalgia, which is right for the story, which is about moments passing that you're not even aware are passing until after they are gone.* »²⁴³

L'effet nostalgique joue aussi un rôle dans le film *Nebraska* d'Alexander Payne (2013). Pour le réalisateur, né au Nebraska, le film est un retour aux lieux de son enfance. De plus, le style minimaliste du scénario va bien ensemble avec la réduction à l'échelle de gris. Le noir et blanc transmet mieux aussi les sentiments d'une dépression économique décrite dans le film et souligne l'austérité des personnages et du paysage.²⁴⁴

En résumé, on peut dire que les fonctions du noir et blanc se sont développées et diversifiées au fil du temps et l'utilisation du monochrome aujourd'hui est un

²⁴⁰ Aumont 1994, p.201

²⁴¹ voir Mouren 2012, p.84

²⁴² voir Reden 2013 [en ligne] URL : <http://www.berliner-zeitung.de/film/interview-mit-noah-baumbach-frances-ha--die-traeumende-frau,10809184,23886010.html> (2016-03-14)

²⁴³ Gerwig cité selon Zeitchik 2013 [en ligne] URL : <http://articles.latimes.com/2013/jul/12/entertainment/la-et-mn-black-and-white-20130714> (2016-03-14)

²⁴⁴ voir Zeitchik 2013 [en ligne] URL : <http://articles.latimes.com/2013/jul/12/entertainment/la-et-mn-black-and-white-20130714> (2016-03-14)

moyen effectif afin de stimuler le regard et la perception du public dans notre quotidien multicolore.²⁴⁵ Pourtant, il y a quand même des points communs avec le noir et blanc du cinéma d'avant la couleur généralisée tels que le renforcement d'une atmosphère sérieuse ou sombre, car pendant les temps de coexistence du film en couleur et du film en noir et blanc (1930-1968) le monochrome était un moyen établi afin de démontrer le sérieux de certains genres (thriller, drame, policier etc.). Aujourd'hui, le noir et blanc est aussi utilisé dans les films divertissants²⁴⁶ et dans les comédies, mais surtout pour souligner les aspects dramatiques ou sérieux comme par exemple dans *Frances Ha* ainsi que dans *Manhattan* de Woody Allen (1979).²⁴⁷

Du point de vue formel, le noir et blanc aujourd'hui diffère du noir et blanc initial. Gimes désigne le noir et blanc du cinéma des origines comme « noir et blanc-lumière » (« Licht-Schwarzweiß ») et le noir et blanc moderne en tant que « noir et blanc-couleur » (« Farb-Schwarzweiß »).²⁴⁸ Le noir et blanc-lumière constitué par le contraste entre la lumière et l'ombre résulte d'un manque de couleurs dû aux possibilités techniques de ce temps-là. Par contre, le noir et blanc-couleur est passé par le film en couleurs et il a donc acquis et assimilé les qualités de la couleur.²⁴⁹ En outre, il faut prendre en considération le fait que le choix du noir et blanc aujourd'hui est souvent un choix « à postériori » puisque les films sont majoritairement tournés en couleurs et les couleurs sont soustraites dans la post-production numérique. De nos jours, tourner en noir et blanc argentique représente une très rare exception. Malgré cela, Philippe Garrel reste fidèle à cette méthode. Le chapitre suivant est alors dédié à l'esthétique garrelienne ainsi que ses origines et développements au cours de sa carrière filmique.

²⁴⁵ « *Man muss sich fragen, warum gewisse Autoren heute lieber schwarzweiß drehen. Es ist eine verständliche Reaktion, Hinsehen zu stimulieren, Wahrnehmung anzustacheln, nachdem die zur Konvention gewordene Farbe alles eingegeben hat* » répond Gimes à la question de Grafe sur les fonctions du noir et blanc aujourd'hui (Grafe 2002, p.67 ; entretien avec Miklos Gimes)

²⁴⁶ Avant l'introduction progressive de la couleur filmique, les comédies étaient aussi en premier lieu des films en noir et blanc (par exemple les films de Charlie Chaplin etc.). La séparation entre les genres divertissants aptes à la couleur et les genres sérieux en noir et blanc était plutôt une question importante pendant les temps de coexistence entre 1935 et 1960.

²⁴⁷ « *le noir et blanc souligne le côté sérieux du film* » Allen cité selon Mouren 2012, p.86

²⁴⁸ voir Grafe 2002, p.67-68 ; entretien avec Miklos Gimes

²⁴⁹ voir ibd., p.67-68

6 L'œuvre filmique de Philippe Garrel

L'œuvre filmique de Philippe Garrel comprend aujourd'hui 31 films, parmi eux 25 longs-métrages, cinq courts-métrages et un documentaire. Tout en restant fidèle à ses origines dans les années 60 et aux influences de la Nouvelle Vague, au fil de sa carrière, Garrel a développé et cultivé son propre style. Chacun de ses films porte sa signature personnelle marquée par des sujets, des personnages et des éléments stylistiques récurrents. Comme son cinéma est fortement lié à son propre personnage et à sa biographie, une analyse de ses films sans prendre en compte le contexte (personnel) de son œuvre et la singularité de sa création semble impossible. Pour cela, on résumera dans ce chapitre, partant d'une introduction à ses deux grandes périodes créatrices, les caractéristiques associées au cinéma garrelien : l'intimité, l'onirisme et la pureté.

6.1 Garrel : enfant sauvage du cinéma français

Prenant ses origines dans les années 60, le cinéma garrelien est fortement influencé par les œuvres de la Nouvelle Vague, surtout par les films de Jean-Luc Godard.²⁵⁰ Garrel peut alors être considéré comme héritier direct de la Nouvelle Vague appartenant à un groupe de jeunes cinéastes qui « *tentent également à maintenir le flambeau de la modernité, malgré les courants contraires.* »²⁵¹ Dans son livre « *Le cinéma français depuis la Nouvelle Vague* » paru en 1973, la journaliste et réalisatrice Claire Clouzot essaie de catégoriser ces « courants contraires » du cinéma français post Nouvelle-Vague. Selon Clouzot, Garrel fait partie des cinéastes sauvages, des « anti-metteurs en scène » dont les œuvres se caractérisent non seulement par la mise en question et la négation des formes, du langage ainsi que des moyens techniques et économiques du cinéma prédominant, mais aussi par le refus du récit et de la narration classique.²⁵²

²⁵⁰ « *Je me considère comme disciple de la Nouvelle Vague* » Garrel dans un entretien avec le journal Le Monde (Mandelbaum, Regnier dans : Le Monde 2013-12-04, p.10)

²⁵¹ Frodon 2010, p.411, Frodon compte parmi ce groupe de jeunes cinéastes post-Nouvelle Vague entre autres Jean Eustache, Jacques Doillon, Gérard Blain, André Téchiné, René Féret

²⁵² voir Clouzot 1972, p.164

Dans ces films de cette époque, Garrel met en scène des êtres perdus projetés dans des paysages abstraits, glacés ou charbonneux, comme par exemple dans *Le révélateur* (1968), réalisé après les échecs de Mai 68, ou *La Cicatrice intérieure* (1972), le premier film tourné avec la chanteuse allemande Nico. De plus, dans son premier long métrage *Marie pour mémoire* (1967) ainsi que dans *Le lit de la vierge* (1969), il se sert de sujets mythologiques transférant des personnages bibliques dans les troubles de la société moderne. Ces films underground produits avec un minimum de budget poussent alors « *encore plus loin la rupture avec les conventions du cinéma commercial.* »²⁵³ Garrel s'oppose ainsi non seulement aux mécanismes de l'industrie cinématographique, mais aussi aux valeurs politiques et sociales.²⁵⁴

En 1972, Garrel entre dans un nouvel épisode de sa création filmique. Il produit désormais un cinéma de l'intérieur non-narratif ayant pour seul sujet les portraits intimes, en premier lieu de sa compagne à cette époque-là, la chanteuse allemande Nico, et de l'actrice Jean Seberg.²⁵⁵ Ce cinéma méticuleusement fermé au monde extérieur et souvent produit sous l'influence d'hallucinogènes est un cinéma d'immobilité, probablement le symbole de l'impossibilité de bouger, d'avancer après les révoltes infructueuses de Mai 68 dans lesquelles Garrel fut activement impliqué. (« *Il n'est même plus question de bouger le plan, de bouger dans les plans (...) L'inertie comme plus grand mouvement observé.* »²⁵⁶). De surcroît, l'utilisation du muet dans certains films entre 1972 et 1979²⁵⁷ est un signe fort du renoncement définitif à la communication avec le public et la société. La séparation de Nico et la mort de Jean Seberg mettent fin à sa période expérimentale et Garrel cherche petit à petit le contact avec le monde réel. Son film suivant, *L'enfant secret* (1979), marque une grande rupture dans la création garrelienne. Philippe Azoury, journaliste et critique de cinéma français qui a rédigé la première monographie sur les œuvres complètes

²⁵³ Azoury 2013, p.20

²⁵⁴ voir Frodon 2010, p.412

²⁵⁵ voir Azoury 2013, p.70 il s'agit des films : *Athanor* (1972, court-métrage), *Les hautes solitudes* (1974, muet) *Un ange passe* (1975), *Le berceau de cristal* (1976), *Voyage au jardin des morts* (1976) et *Le bleu des origines* (1979, muet)

²⁵⁶ ibd., p.87

²⁵⁷ *Athanor* (1972), *Les hautes solitudes* (1974) ainsi que *Le bleu des origines* (1979) et *Le révélateur* (tourné avant la période Nico/Jean Seberg en 1968) sont les quatre films muets de Garrel

de Philippe Garrel, se demande pourquoi *L'enfant secret* est alors un tel tournant important dans sa carrière, bien que les images de ce film ne diffèrent pas trop de ses films précédents. La différence réside surtout dans les sujets.²⁵⁸ Azoury remarque que le cinéma garrelien des années 60 ou 70 était un cinéma immédiat, un cinéma des vivants dessinant des portraits de son entourage, tandis qu'à partir de *L'enfant secret* son propre passé et ses proches disparus jouent un rôle crucial dans ses films.²⁵⁹ Garrel demande alors aux acteurs et aux actrices, souvent ses proches, de rejouer des épisodes de sa vie ou plutôt « *la déjouer*. »²⁶⁰ Azoury résume que le projet de « racheter le temps » devient « *la colonne vertébrale de l'œuvre à venir*. »²⁶¹

La mise en scène des éléments autobiographiques demande aussi une narration plus claire que Garrel installe progressivement dans ses films à partir des années 80 ce qui influence également les circonstances de la production. Désormais, il produit ses films sous des conditions plus ou moins traditionnelles et financièrement stables. Cette rupture économique implique aussi des changements esthétiques. Garrel sort de l'immobilité et du mutisme. Les premiers signes des mouvements – la dernière fois visibles dans les travellings de *La cicatrice intérieure* (1972) – se montrent de nouveau dans certaines séquences de *Liberté, la nuit* (1983) et se manifestent finalement dans le cinéma garrelien à partir des *Baisers de secours* (1989).²⁶² Ce film de 1989 marque aussi un autre développement dans l'œuvre de Garrel : il confie le scénario à un scénar-

²⁵⁸ voir Azoury 2013, p.150

²⁵⁹ voir ibd., p.76 et 149

²⁶⁰ ibd., p.150

²⁶¹ ibd., p. 151

²⁶² voir ibd., p.33-35 ; Azoury décrit en détail la séquence dans laquelle la protagoniste de *Liberté la nuit*, Gemina, cherche son amant entre le linge blanc qui flotte et bouge au dehors dans le vent. Selon Azoury ce plan démontre la fascination pure pour le mouvement dans le sens des frères Lumière ; le mouvement joue jusqu'aujourd'hui un rôle esthétique important dans l'œuvre de Garrel, surtout dans ses films les plus récents, *La Jalousie* (2013) ou *L'ombre des femmes* (2015) dans lesquels il met souvent en scène des personnages marchant et se promenant.

« *Nombreux sont les passages où la caméra de Garrel suit en travelling l'un de ses personnages marchant dans la rue (on marche beaucoup dans L'Ombre des femmes), non pas pour raccorder des espaces, mais pour faire sa part aux moments de solitude ou de silence, qui sont aussi les moments dialectiques, d'aller et de retour, du sentiment amoureux.* » écrit le critique de film Mathieu Marcheret sur *L'Ombre des femmes* dans le cadre d'un reportage sur le Festival de Cannes 2015 (Macheret 2015, p.10)

riste (Marc Chodolenko, avec lequel il travaille encore aujourd'hui).²⁶³ La mise en scène, jusqu'à ce moment-là concentrée seulement sur l'image, devient « *pour la première fois disponible à l'expression verbale.* »²⁶⁴ Dans ses films réalisés après 2000, il poursuit son style développé dans les dernières deux décennies. Bref, il reste « *près de son univers mental, affectif et cinématographique.* »²⁶⁵

En résumé, l'œuvre garrelienne peut être divisée en deux grandes périodes créatrices : la période underground et expérimentale jusqu'au film *Le bleu des origines* (1979) et la période narrative commençant avec *L'enfant secret* (1979) et perdurant jusqu'aujourd'hui. Même si son style personnel a évolué au cours de sa carrière, l'esthétique et la composition de ses images est encore unique et reconnaissable. Dans les chapitres qui suivent, on analysera en détail les éléments esthétiques et stylistiques du cinéma garrelien. Comme les films étudiés dans le chapitre 7 sont des films narratifs tournés entre 2001 et 2013, on mettra l'accent sur les caractéristiques de sa deuxième période créatrice.

6.2 Un cinéma du spectacle intime

Le cinéma de Philippe Garrel est un cinéma d'intimité dans un triple sens. D'un côté, c'est un cinéma fortement inspiré autobiographiquement, bref, un cinéma qui repose sur ses propres expériences intimes. De l'autre côté, l'intimité se montre aussi dans son choix des acteurs : il travaille rarement avec des vedettes, pourtant souvent avec des personnes de son entourage et de sa famille. Et de surcroît, il met en scène en premier lieu des moments intimes.

Garrel est un cinéaste qui ne fait pas de films pour le succès commercial, il filme par nécessité.²⁶⁶ Pour Garrel, tourner un film, c'est un moyen de survivre, ou avec ses propres mots « *[l']oxygène nécessaire à un monde aliéné.* »²⁶⁷ Le cinéma prend une place tellement grande dans sa biographie de sorte que l'on

²⁶³ À partir de ce film Garrel cherche toujours la coopération avec plusieurs scénaristes, dans ses films récents les paroles des hommes sont écrites par des hommes et les paroles des femmes rédigées par les scénaristes féminines (voir la filmographie détaillée dans la monographie d'Azoury 2013, p.247-253)

²⁶⁴ Frodon 2010, p.861

²⁶⁵ ibd., p.860

²⁶⁶ voir Vasse 1998, p.62

²⁶⁷ Garrel, Lescure 1992, p.67

peut bien dire que le cinéma et sa vie sont des éléments inséparables : l'un se nourrit de l'autre. Azoury constate que les films garreliens « *sont toujours les échos d'un certain passé intime.* »²⁶⁸ Surtout à partir de *L'enfant secret* (1979), il commence à recueillir ses souvenirs, les personnes rencontrées/aimées ainsi que ses propres expériences de la vie fournissent désormais ses scénarios : par exemple l'histoire de ses parents venant du milieu artistique, son engagement pendant les révoltes de Mai 68, sa rencontre avec Nico, son glissement dans la toxicomanie ou les troubles financiers pendant la période underground.²⁶⁹ Donc, les thèmes suivants sont récurrents dans son œuvre :²⁷⁰

- les rapports fragiles entre l'homme et la femme
- le bilan des trajectoires individuelles post-68
- le deuil des utopies, des amantes défunt
- les addictions sous toutes ses formes, à l'amour, à la drogue, à la création artistique
- la misère des artistes

Partant alors toujours d'un sujet qui lui est proche, l'intimité de ses films naît en premier lieu de son autobiographie. Cependant, il faut mentionner que ses films ne sont jamais complètement autobiographiques, Garrel reprend plutôt certains éléments de sa vie ou de celle de ses proches et les transfère dans des contextes différents. *Liberté, la nuit* (1983) par exemple est inspiré par certains faits de l'histoire de ses parents : ils étaient marionnettistes comme le jeune couple dans le film, pourtant ils se sont rencontrés à la fin de la Seconde Guerre mondiale, tandis que le film se déroule pendant la guerre d'Algérie.²⁷¹ Garrel apparaît également dans ses propres films à travers plusieurs alter-egos, souvent des cinéastes mais rarement interprétés par lui-même. L'œuvre garrelienne est

²⁶⁸ Azoury 2013, p.127

²⁶⁹ voir Martin 2009, p.37

²⁷⁰ la liste des sujets récurrents se base sur l'article de Vasse 1998 (p.62), cependant le dernier point est ajouté du livre d'entretien entre Philippe Garrel et Thomas Lescure : la misère des artistes comme sujet principal et sujet autobiographique (voir Garrel, Lescure 1992, p.89)

²⁷¹ voir Garrel, Lescure 1992, p.135

alors aussi marquée par une réinvention perpétuelle de son propre personnage.²⁷² Adrian Martin, critique de cinéma, résume :

*« The same character types, situations, experiences, motifs, and issues tend to come around time and again, identifiable as the next chapter of the same, ever-expanding autoprotrait roman. »*²⁷³

De surcroît, Garrel attribue une grande importance aux rôles féminins. Les femmes qui réapparaissent constamment de façon adaptée dans ses films correspondent aux relations clés dans sa vie.²⁷⁴ Jousse conclut que le cinéma garrelien, à partir des années 80, « *est peuplé de morts, de revenants, de fantômes, habité par un passé qu'il importe de transcrire le plus justement.* »²⁷⁵ Dans ses films, Garrel réinvente et retravaille alors non seulement son propre passé mais aussi celui de ses femmes, surtout son histoire avec Nico se retrouve tout au long de son œuvre.

Même si le cinéma de Garrel est fortement lié à son propre personnage, il ne s'agit pas ici d'un simple cinéma à la première personne, c'est plutôt « *a 'family romance' based on ages, generations, transmission.* »²⁷⁶ Cela se montre surtout dans son choix des acteurs : il implique toute sa famille dans ces projets de film. Garrel constate lui-même :

*« Le cinéma ne m'intéresse pas suffisamment pour que je puisse produire de l'imaginaire avec des gens dont je ne suis pas réellement proche. »*²⁷⁷

Surtout, son père, l'acteur Maurice Garrel avec lequel il entretenait des liens très forts, joue souvent dans ses films interprétant le rôle d'un père ou d'un grand-père, parfois inspiré par lui-même et parfois devenant même le double de son propre fils. Mais aussi le fils de Philippe Garrel, Louis Garrel, incarne dans plusieurs films un alter-ego de son père, par exemple dans *La frontière de l'aube* (2008) ou *Les amants réguliers* (2005) dans lequel il joue à côté de sa

²⁷² voir Martin 2009, p.38

²⁷³ ibd., p.37, mise en évidence dans l'original

²⁷⁴ Pour une classification détaillée des rôles féminins chez Garrel, consultez l'article de Martin 2009, p.40-41

²⁷⁵ Jousse cité selon Azoury 2013, p.163

²⁷⁶ Martin 2009, p.37

²⁷⁷ Garrel, Lescure 1992, p.182

mère, Brigitte Sy et de son grand-père Maurice Garrel.²⁷⁸ Dans *La Jalousie* (2013), un film racontant un épisode de la vie de Maurice Garrel, le cinéaste rompt complètement avec le système des générations : c'est son fils Louis qui incarne le rôle de son grand-père.

Le travail avec les membres de sa famille influence aussi les sujets de ses films. Tournant avec ses proches, il traite par exemple le sujet de l'amour de manière différente. Dans un entretien avec *Le Monde*, Garrel confirme que l'on « *ne peut pas traiter de l'amour physique, mais de l'amour mythique, de l'amour fou.* »²⁷⁹ Donc, l'image garrelienne n'est pas marquée par une intimité sexuelle, c'est plutôt une intimité des gestes et des regards. Dans la mise en scène, Garrel reste donc très proche de ses acteurs et de ses actrices en favorisant les gros plans de leurs gestes et de leurs visages. Des scènes de couples, de rencontres et de départs, de monologues ou de dialogues sont caractéristiques de l'œuvre garrelienne. C'est donc un cinéma qui est capable de « *concentrer et de réfracter l'univers à partir des situations le plus intimes, les plus élémentaires : avec un homme et une femme dans une chambre, on peut tout dire du monde.* »²⁸⁰ Pourtant, Garrel nous montre rarement des moments heureux, ses films partent toujours d'un conflit, de quelque chose de douloureux. La séparation est souvent le point initial de ses histoires. Ce fait est aussi repris dans « *L'image-temps* » de Gilles Deleuze. Selon Deleuze, le cinéma garrelien est construit autour du problème des trois corps : l'homme, la femme et l'enfant prenant l'histoire sainte comme geste.²⁸¹ Cependant cette bande familiale n'est pas une construction stable : ce que Garrel met en scène est la possibilité qu'une personne perde sa place traditionnelle et se retrouve à une nouvelle place, beaucoup moins confortable, ce qui trouble bien sûr aussi son entourage.²⁸² Même si daté déjà de 1985, l'affirmation de Deleuze peut aussi être appliquée à ses films plus récents. Dans *La Jalousie* (2013) par exemple, un

²⁷⁸ voir Martin 2009, p.37

²⁷⁹ Garrel dans un entretien dans avec le journal *Le Monde* (Mandelbaum, Regnier In : *Le Monde* 2013-12-04, p.10)

²⁸⁰ Frodon 2010, p.412-413 ; Frodon rapporte cette affirmation à la première période créatrice de Garrel, pourtant elle est peut-être même plus valable dans ses films à partir des années 80 comme le constate Martin: dans le cinéma garrelien on peut voir « *the kind of intimate reality you thought you'd never see depicted properly on screen.* » (Martin 2009, p.41)

²⁸¹ voir Deleuze 1985, p.258-259

²⁸² voir Martin 2009, p.40

homme quitte sa famille pour une nouvelle femme et l'enfant se retrouve alors tiraillé entre sa mère et son père. Le sujet de *La Jalousie* fut déjà travaillé dans de nombreuses œuvres cinématographiques. En général, on peut dire que les histoires que Garrel raconte dans ses films ne se distinguent pas par leur originalité.²⁸³ Certes, il n'invente pas de situations, mais ce qui rend son cinéma unique c'est la recherche de l'essence des sentiments, de l'essence des rapports humains. Aumont conclut que « *dans un tel cinéma, la question du réalisme se déplace tout à fait.* »²⁸⁴ En effet, Garrel se nomme lui-même « *cinéaste du sommeil* »²⁸⁵ mélangeant des images réelles avec des images rêveuses et oniriques afin d'éviter un effet trop naturaliste. On pourrait dire que le cinéma garrelien oscille constamment entre la réalité et l'état de rêve.

6.3 Un cinéma entre rêve et réalité

L'onirisme et le film ont des points en commun : ils ont tous les deux un langage propre, ils peuvent être noir et blanc, ils se composent de séquences et les souvenirs d'un rêve ainsi que d'un film sont toujours fragmentaires. De surcroît, les deux possèdent une notion de réalité sans s'insérer dans la vie réelle.²⁸⁶ Cette affirmation de Musatti qui a étudié les analogies du cinéma et du rêve est d'une importance particulière pour l'œuvre filmique de Philippe Garrel. Garrel croit que le film ainsi que le rêve peuvent créer un autre espace-temps impossible dans la vie réelle.²⁸⁷ Inspiré par la lecture de Freud, l'onirisme représente pour Garrel une grande source d'inspiration : il note ses rêves et mélange certaines séquences rêvées dans le scénario, et parfois, tout le film se base sur un de ses rêves. Ce qui fascine Garrel le plus par la traduction des images oniriques aux images cinématographiques est le fait que dans la théorie de Freud les rêves sont analysés avec les mots mais jamais à travers les images.²⁸⁸ Bien que l'image rêvée soit, surtout à partir des années 80, « *la matière première depuis laquelle part le cinéma de Garrel* », ²⁸⁹ dans ses films actuels, elle prend

²⁸³ voir Azoury 2013, p.186

²⁸⁴ Aumont cité selon Azoury 2013, p.186

²⁸⁵ Azoury 2013, p.29

²⁸⁶ voir Musatti 1949 cité selon Kristen 2013 p.73-74

²⁸⁷ voir Azoury 2013, p.62

²⁸⁸ voir Courant 1979, p.88-89

²⁸⁹ Azoury 2013, p.201

même une plus grande place que ses souvenirs et ses expériences personnelles. Garrel le révèle dans un entretien en 2013 :

*« Mais ce qu'il y a de plus autobiographique dans mes derniers films ce sont mes rêves que je note et que je mêle à la fiction. Je me débrouille pour qu'on ne les distingue pas des scènes dites réalistes. »*²⁹⁰

Pour cela, Azoury désigne la caméra de Garrel comme « *faususement réaliste* »²⁹¹ : car il prétexte de capturer une scène réelle tandis qu'il filme un rêve. Les transitions fluides entre images oniriques et scènes qui reflètent la réalité sont pour Garrel un moyen de rompre avec le style naturaliste qu'il rejette strictement. Non seulement l'insertion des rêves, mais aussi le travail avec le réel l'aide à échapper au naturalisme et à la simple reconstruction des événements de son passé. Selon Garrel, le naturalisme est toujours quelque chose de construit, mais le réel ne l'est pas.²⁹² Donc, il part de la thèse que l'immédiateté « *annule tout naturalisme* »²⁹³ et s'appuyant sur la méthode de Godard qui compose les plans souvent au lieu du tournage, il décide aussi spontanément sur l'éclairage et la composition des plans prenant en compte les particularités locales. Renato Berta, directeur de photographie pour *L'ombre de femmes* (2015), décrit le travail avec Garrel de manière suivante :

*« Ce [les plans, l'éclairage] ne sont pas des choix esthétiques pensés à l'avance, juste des idées trouvées sur place, dans le temps qu'on a, avec les moyens qu'on s'est donnés. En un mot, on compose avec le réel. »*²⁹⁴

Donc, l'impression réaliste, parfois même documentaire, du cinéma garrelien résulte de son rapport au présent. (« *Le réel dans son cinéma, c'est le plan, le plan au moment du tournage.* »²⁹⁵) Pour résumer, même si ses films ont une facture réaliste surtout grâce au tournage à l'instant, on peut quand même les considérer comme films oniriques, car chaque film si réaliste qu'il semble

²⁹⁰ Garrel dans un entretien avec le magazine Les Inrockuptibles (Lalane, Morain 2013, p.39)

²⁹¹ Azoury 2013, p.54

²⁹² voir ibd., p.128-129

²⁹³ ibd., p.128

²⁹⁴ Renato Berta dans un entretien avec François Reumont pour l'AFC (Association française des directeurs de la photographie cinématographique ; [en ligne] URL : <http://www.afcinema.com/Le-directeur-de-la-photographie-Renato-Berta-AFC-parle-de-son-travail-sur-L-Ombre-des-femmes-de-Philippe-Garrel.html?lang=fr> (2016-04-12)

²⁹⁵ Azoury 2013, p.152

s'appuie sur une méthode de rêve. Et c'est cette tension entre réalité et rêve qui engendre l'atmosphère intense et fascinante du cinéma garrelien.

6.4 Un cinéma non maquillé

Selon Jean Douchet, cinéaste et critique de cinéma, la réalité dans les films garreliens semble parfois « *étrangement < déphasée >* »²⁹⁶ parce qu'elle se présente à l'écran de façon pure et sans maquillage, une apparence inhabituelle au cinéma du courant principal actuel. Douchet ajoute que le cinéma de Garrel « *descend en ligne directe de celui des Lumières, non celui de Méliès.* »²⁹⁷ La majorité des premiers petits films des frères Lumière ont capturé des scènes de la vie quotidienne telle qu'elle était, tandis que Georges Méliès fut un maître de l'illusion photographique, un magicien cinématographique ensorcelant le public avec des trucages et des images féériques. Bref, même si Garrel se sert aussi de moyens stylistiques attribués plutôt au cinéma de Méliès (le fondu au noir par exemple), il préfère confronter le public aux images simples et pures rappelant le style des frères Lumière. Douchet n'est pas le seul à mettre l'œuvre garrelienne en relation avec les origines du cinéma. Martin écrit que chaque fois qu'il regarde un film de Garrel il a l'impression de témoigner de la naissance et de la renaissance de la cinématographie.²⁹⁸ D'une part, ce rapport aux racines du cinéma se montre dans l'utilisation des moyens caractéristiques du cinéma des origines (le noir et blanc, le muet dans certains films, la technologie argentique etc.), d'autre part, c'est la recherche constante de l'essence du cinéma qui crée des liens forts entre les films de Garrel et les débuts du cinéma. Alors, renonçant aux distractions possibles (telles que les effets spéciaux ou les couleurs criantes) son cinéma se réduit à l'essentiel, à l'image pure.

Cette réduction, cette pureté de l'œuvre garrelienne se manifeste également dans la décoration et l'apparence minimaliste de ses films. Les espaces garreliens, soit privés, soit publics, ne diffèrent que de façon minime. Les cafés par exemple, semblent être partout les mêmes, les murs des appartements souvent

²⁹⁶ Jean Douchet dans la préface de Garrel, Lescure 1992, p.21

²⁹⁷ *ibid.*, p.21

²⁹⁸ voir Martin 2009, p.38

peu meublés sont toujours blancs, sans décoration.²⁹⁹ Ces lieux nus, sans caractères particuliers donnent aux films garreliens non seulement une certaine qualité d'abstraction (« *Chacun de ces lieux est traité avec le même souci de nudité qui fondait les déserts de La Cicatrice intérieure.* »³⁰⁰), mais renforcent aussi l'impression de l'intemporalité. Garrel semble toujours « *s'extraire des critères spatio-temporels. Il lui arrive encore aujourd'hui de brouiller les pistes, de ne pas s'attacher aux signes de l'époque le film est censé représenter pour mieux la troubler.* »³⁰¹ Pour cela, on ne voit pas de magasins modernes comme par exemple une boutique vendant des CDs, DVDs ou des portables,³⁰² les protagonistes ne possèdent pas de gadgets modernes (les smartphones, les ordinateurs...) et le style de leurs vêtements ne peut pas être attribué à une certaine époque ou mode. En effet, cette intemporalité du décor correspond aussi aux sujets garreliens qui ne connaissent pas d'âge : l'amour par exemple, toujours au centre de ses histoires, n'est ni un sujet moderne ni dépassé, mais bien éternel.

En outre, l'effet minimaliste du cinéma garrelien ne relève pas seulement de la réduction du décor. Martin note que le minimalisme provient aussi de l'isolation de certains éléments : des détails de la vie quotidienne comme les fenêtres ou les portes, mais surtout les gestes et la mimique des acteurs et des actrices.³⁰³ La mise en scène des visages, souvent en gros plan, est d'une grande importance dans les films de Garrel parce qu'il n'a pas besoin d'astuces techniques, il exprime tout à travers les visages. Pour lui, on doit trouver toute l'histoire et les souffrances d'un personnage dans son visage. C'est la raison pour laquelle les acteurs et les actrices n'ont pas le droit au maquillage. « *On ne triche pas avec un visage, nous dit Garrel.* »³⁰⁴ Il préfère alors les visages nus, non maquillés, afin de révéler ce qui se cache derrière ce visage, ce qui est son secret.

« *Tout le cinéma de Garrel a fini par s'ériger en une connaissance du visage. (...) C'est un secret qui croit au visage comme une surface en laquelle*

²⁹⁹ voir ibd., p.38

³⁰⁰ Azoury 2013, p.44

³⁰¹ ibd., p.31

³⁰² voir Martin 2009, p.38

³⁰³ voir ibd., p.38-39

³⁰⁴ Azoury 2013, p.92

*se reflètent silencieusement un monde intérieur et une autre façon d'être dans le temps. »*³⁰⁵

Les visages souvent longtemps contemplés par la caméra de Garrel semblent parfois couper le récit, ralentir la narration et leur mimique exprime plus que les mots.³⁰⁶ Comme la prestation des acteurs et des actrices est d'une telle importance pour Garrel, il opte en général pour la prise unique. Auparavant une nécessité financière, Garrel se sert toujours de cette méthode de sorte que les interprètes se concentrent plus sur leur jeu devenant ainsi plus juste.³⁰⁷

En conclusion, le cinéma garrelien est un cinéma minimaliste et réduit qui se prive de l'esthétique du grand spectacle. L'absence de couleur filmique, un élément crucial du style garrelien, distingue son œuvre aussi de la grande majorité des films produits aujourd'hui. Donc, le chapitre suivant sera dédié à une étude détaillée du noir et blanc dans le cinéma de Philippe Garrel.

7 Le noir et blanc dans l'univers garrelien

Philippe Garrel est un réalisateur nostalgique dans le double sens : d'un côté son propre passé et son histoire de famille sont des sources d'inspiration importantes pour sa création filmique, d'un autre côté il refuse la technologie du numérique du cinéma contemporain et s'attache à une production complètement argentique, sauf la copie DCP pour la distribution. Garrel est convaincu que la pellicule 35 mm ainsi que le noir et blanc ne disparaîtront jamais puisqu'il s'agit de la forme dans laquelle le cinéma a été inventé.³⁰⁸ Bref, Garrel est un cinéaste qui garde des liens forts avec les origines de la cinématographie : il tourne encore, et tournera toujours,³⁰⁹ en pellicule et pour la plupart en noir et blanc. Au

³⁰⁵ ibd., p.93

³⁰⁶ voir ibd., p.93

³⁰⁷ ibd., p.129.130

³⁰⁸ Garrel dans un entretien avec les journalistes Darren Hughes, Eric Hynes et Vadim Rizov pour le magazine filmmaker ; [en ligne] URL :

<http://filmmakermagazine.com/96612-a-conversation-with-philippe-garrel-part-1/>

(2016-04-27) En outre Garrel remarque dans cet entretien qu'il était plus difficile de tourner en noir et blanc il y a dix ans, mais aujourd'hui l'image monochrome revient à la mode.

³⁰⁹ « *I'm going to stop shooting if there's no more 35mm* » Garrel dans le même entretien.

cours de sa carrière, l'image monochrome est devenue un stylème caractéristique de son œuvre. Donc, on cherchera la réponse à la question de savoir quelles fonctions esthétiques et symboliques l'absence de couleurs remplit dans les films de Philippe Garrel. Ce chapitre donnera une vue d'ensemble sur le développement du noir et blanc dans son cinéma suivi d'une analyse de deux films choisis de sa deuxième période créatrice : *Sauvage Innocence* (2001) et *La Jalousie* (2013).

7.1 Une brève introduction au noir et blanc garrelien

Garrel réalise ses premiers films dans la deuxième moitié des années 60, donc à la fin de la transition du noir et blanc à la pellicule couleur. Comme la première partie de sa création filmique est marquée par un manque constant de moyens financiers, il a majoritairement recours à la pellicule noir et blanc, longtemps un signe de pauvreté après la généralisation de la couleur filmique. Cependant, Garrel sait bien esthétiser cette « *précarité des moyens* »³¹⁰ et crée de la nécessité financière son propre style filmique qu'il poursuit également dans son œuvre plus récente : en moyenne il tourne trois films en noir et blanc pour un film en couleur.³¹¹

Pourtant même aujourd'hui, le noir et blanc est une décision non seulement esthétique mais aussi financière. D'une part, Garrel opte pour le monochrome afin d'éviter des résultats couleur peu satisfaisants ainsi que des ruptures suscitées par une utilisation de couleurs inconsidérée et arbitraire,³¹² d'autre part, le noir et blanc lui donne la possibilité de faire des films à petit budget, bien que la pellicule noir et blanc ne soit pas moins chère aujourd'hui que la pellicule cou-

³¹⁰ Garrel, Lescure 1992, p.100

³¹¹ voir Rizov 2016 ; [en ligne] URL : <http://filmmakermagazine.com/96612-a-conversation-with-philippe-garrel-part-1/> (2016-04-27)

³¹² sa préférence pour l'art monochrome se montre déjà très tôt : avant de devenir cinéaste Garrel a suivi des cours de Beaux Arts dans lesquels il a montré un grand talent pour le dessin ; par contre il n'était pas content de ses peintures à l'huile. Il constate lui-même dans un entretien : « *When I was maybe 13 or 14 — I realized it's very, very, very hard to do oil painting. It's not like gouache. Mixing colors with oil is much more complicated. If you put a blue and red together, it won't be a violet like it would be in gouache. It would be a brown. So, I'm scared of color.* » Garrel dans l'entretien pour le filmmaker magazine [en ligne] URL : <http://filmmakermagazine.com/96612-a-conversation-with-philippe-garrel-part-1/> (2016-04-27)

leur.³¹³ La production d'un film en couleur demande toujours une sélection méticuleuse d'une gamme de couleur qui correspond à l'ambiance que le film cherche à transmettre telle que les chaleurs d'un été en Italie dans *Un été brûlant* (2011). En revanche, grâce à la réduction à l'échelle de gris, le tournage en noir et blanc est un moyen efficace pour produire des images harmonieuses : il ne faut pas adapter le décor ou les costumes et pour cela il n'a pas besoin d'un créateur de costumes, d'un maquilleur ou d'un set designer.³¹⁴ Donc, le noir et blanc permet à Garrel de faire des économies en travaillant avec une équipe réduite. Bref, tourner en noir et blanc est sa façon de se soustraire aux impératifs économiques de l'industrie cinématographique ce qui lui garantit la liberté créatrice :

*« Another reason I shoot black and white is so that I can make low-budget films, and that's the condition of my freedom. That's how I stay free. »*³¹⁵

Cependant, l'absence de couleurs dans le cinéma garrelien est plus qu'un signe de résistance et de pauvreté voulue. Elle semble renforcer l'atmosphère mélancolique et souvent sombre de ses films ainsi que l'intemporalité de ses sujets. En outre, selon Deleuze, c'est l'alternance entre le noir et le blanc, entre la lumière et l'ombre qui caractérise les lieux et les personnages dans les films de Philippe Garrel. Il donne pour exemple le blanc du village arabe et le sombre du château-fort dans *Le lit de la vierge* (1969) ou la représentation des deux couples dans *Liberté, la nuit* (1983) : l'image du couple dont l'homme trahit la femme est dominée par le noir, tandis que l'image blanche est liée au couple dont la femme trahit l'homme.³¹⁶ On trouve une thèse similaire dans le texte de Martin :

*« For Garrel (...) day and night are the fundamental poles of poetic logic. In the Birth of Love [remarque: La Naissance de l'amour (1993)] day and night are mapped onto places, onto types of characters, onto types of images, and even onto types of bodies. »*³¹⁷

³¹³ voir ibd. [en ligne] URL : <http://filmmakermagazine.com/96612-a-conversation-with-philippe-garrel-part-1/> (2016-04-27)

³¹⁴ voir ibd.

³¹⁵ ibd.

³¹⁶ voir Deleuze 1986, p.259

³¹⁷ Martin 2009, p.38

Martin précise : dans *La Naissance de l'amour*, la femme du personnage principal, est le plus souvent présentée sous la lumière blanche de la cuisine ou de l'hôpital. Par contre, on voit la jeune maîtresse de l'homme surtout dans les ombres noires de la nuit.³¹⁸ Les exemples de Deleuze et de Martin démontrent que dans la narration du cinéma garrelien le noir et le blanc sont des éléments structurants essentiels. De surcroît, ils sont souvent chargés des significations symboliques. Le blanc est dans plusieurs films un symbole de la drogue et dans *L'Enfant secret* (1979) par exemple « *les insoutenables décharges blanches monochromes* »³¹⁹ produisant « *de petits hiroshimas locaux* »³²⁰, visualisent les électrochocs infligés au protagoniste ainsi qu'à Garrel lui-même.³²¹ En général, le blanc éclatant qui envahit souvent l'écran dans les films de Garrel n'est pas une couleur de la paix ou du bonheur, elle crée plutôt une ambiance menaçante et périlleuse. Aumont constate que produit par une pellicule surexposée le blanc garrelien « *qui dissout les corps à la façon d'un acide n'est pas moins dangereux que le noir qui les engloutit.* »³²² Douchet compare les contrastes forts du noir et blanc garrelien à ceux de Murnau, cinéaste expressionniste des années 20, soulignant aussi la position unique que le blanc occupe chez Garrel :

« Il serait d'ailleurs tentant de poursuivre cette comparaison en reliant le jeu très contrasté des noirs et des blancs garrelliens à l'affrontement des puissances diurnes et nocturnes dans l'univers murnalcien, mais alors que chez le grand cinéaste allemand la lumière du jour est du moins salvatrice. »³²³

Dans l'ensemble, les contrastes marquants qui ressemblent un peu à l'esthétique d'un fusain sont caractéristiques du cinéma garrelien. Pourtant, le jeu des contrastes a aussi évolué au cours de sa carrière filmique. Dans ses premiers films expérimentaux comme *Le Révélateur* (1968) ou *Le lit de la vierge* (1969), les noirs et les blancs sont tellement contrastés de sorte qu'ils « *partagent violemment l'écran* »³²⁴ et produisent ainsi « *une impression*

³¹⁸ voir ibd., p.39

³¹⁹ Aumont 1995, p.45

³²⁰ ibd., p.45

³²¹ À cause de sa toxicomanie Garrel fut été avec des électrochocs

³²² ibd., p.45

³²³ Douchet dans la préface de Garrel, Lescure 1992, p.22

³²⁴ Garrel, Lescure 1992, p.49

d'irréalité. »³²⁵ Le noir est si impénétrable et épais de sorte qu'il semble dissoudre les personnages dans le néant, dans l'ombre nocturne, il les enveloppe dans la solitude de l'être et les sépare du monde réel.



Le lit de la vierge, 1969, 00:37:17

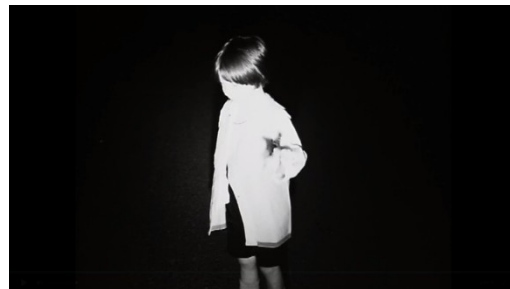


Le lit de la vierge, 1969, 00:56:27

En revanche, le blanc est parfois si violent qu'il fait disparaître les traits du visages. Dans *Le Révélateur* par exemple, la lumière éclatante réduit les traits personnels des trois protagonistes (un homme, une femme, un enfant) aux simples formes blanches. Ils perdent ainsi leur personnalité et deviennent des représentants terrestres et symboliques de la sainte famille.



Le Révélateur, 1968, 00:04:13



Le Révélateur, 1968, 00:54:11

Dans les films de sa deuxième période créatrice, Garrel garde le jeu des contrastes forts ainsi que le pouvoir envahissant de l'ombre noire et de la lumière blanche, pourtant la grisaille gagne plus d'espace et les contrastes perdent un peu de leur violence. On peut dire qu'avec la reconnexion de Garrel au monde réel et l'importance croissante de la narration et du dialogue dans ses films le noir et blanc devient plus mimétique, plus figuratif et moins abstrait. Quels rôles joue alors le monochrome dans son œuvre récente ? Dans le chapitre suivant, on analysera en détail le noir et blanc dans deux films récents sous des aspects formels, esthétiques et symboliques.

³²⁵ ibd., p.49

7.2 Le noir et blanc dans *Sauvage Innocence* et *La Jalousie*

Dans son œuvre récente, Philippe Garrel poursuit majoritairement la tradition de son cinéma.³²⁶ *Sauvage Innocence* (2001) ainsi que *La Jalousie* (2013) en sont deux films exemplaires : marqués par une « *flamboyance noire et blanche des imaginaires d'amour et de mort* »³²⁷ et une préférence pour les gros plans ils dépeignent des histoires intimes attachées à sa vie personnelle. Après *Elle a passé tant d'heures sous les sunlights* (1986) et *Les Baisers de secours* (1989), *Sauvage Innocence* est la troisième œuvre de Garrel qui met en scène la production d'un film. *Sauvage Innocence* raconte l'histoire du jeune cinéaste François Mauge qui a perdu sa femme, un mannequin célèbre, à cause d'une overdose. Poussé par l'idée de dénoncer l'abus de substances et de se réconcilier avec le passé, il veut faire un film contre la drogue portant le titre « Sauvage Innocence ». Il rencontre Lucie, une jeune comédienne attractive à laquelle il confie le rôle principal de son film à faire. François tombe amoureux de Lucie et après peu de temps ils deviennent amants. Pourtant, François a des difficultés à trouver un producteur pour son film. Finalement, il contacte un financier scrupuleux, Chas, qui était un ami de sa femme décédée. Chas lui propose de soutenir son projet pour une contrepartie : François doit l'aider à faire passer deux valises pleines de drogues en contrebande. L'argent de Chas étant la dernière lueur d'espoir pour la réalisation de son film, François accepte le deal et les tournages peuvent commencer. Paradoxalement Lucie, actrice ambitieuse, commence à sniffer de l'héroïne pour mieux comprendre son rôle (« *Tous les grands artistes prennent ça* »³²⁸). Très vite elle devient un vrai junkie et sa mort tragique provoquée par une overdose d'héroïne met fin au projet filmique de François. Dans *Sauvage Innocence*, Garrel retravaille et remodèle non seule-

³²⁶ Entre 2000 et 2015 Garrel a réalisé six longs-métrages. Deux films se distinguent un peu du reste de son œuvre récente : au début de son film *Les amants réguliers* (2005) racontant l'histoire d'un groupe d'étudiants pendant les révoltes de Mai 68, la caméra est par exemple distanciée et observatrice ce qui donne aux images un caractère documentaire qui diffère des images oniriques de ses autres films. Les images des révoltes étudiantes reconstituées par Garrel étaient tellement vraisemblables qu'elles furent utilisées par erreur dans un documentaire sur les événements de Mai 68. Azoury constate : « *Les Amants réguliers produit de la reconstruction et de la reconstruction seulement* » (Azoury 2013, p.187). De plus, dans *Un été brûlant* (2011) Garrel donne pour la première fois après *Le vent de la Nuit* (1999) une grande importance aux couleurs chaudes et expressives qui représentent l'atmosphère d'un été en Italie tandis que le reste de ses films récents est tourné en noir et blanc.

³²⁷ Frodon 2010, p.973

³²⁸ *Sauvage Innocence* 2001, 01:24:47-01:24:50

ment ses expériences personnelles avec des substances pendant les années 70 ainsi que la perte de sa compagne, l'ex-mannequin Nico, il nous présente aussi une réflexion ironique sur sa propre création filmique vu que la méthode de travailler du protagoniste François rappelle dans un certain nombre d'aspects celle de Garrel lui-même. Dans *La Jalousie* le cinéaste se penche sur un autre épisode de sa vie : son enfance et la séparation de ses parents. Interprété par son propre fils Louis, le protagoniste du film est un jeune acteur de 30 ans s'appelant aussi Louis dont l'histoire est inspirée par celle de Maurice Garrel, le père de Philippe. Au début du film, Louis quitte sa compagne Clotilde avec laquelle il a une fille de huit ans pour Claudia qui est également actrice. Tandis que Louis poursuit sa carrière au théâtre, Claudia ne trouve pas d'engagement – elle n'a pas joué pendant plus de six ans. Claudia a peur que Louis la quitte. Louis flirte avec sa collègue Lucie, mais ils ne partagent qu'un « baiser furtif ». En fait, c'est Claudia qui a moins de scrupules sur l'infidélité que Louis (« *On est tous là pour vivre à fond, pour vivre le plus de choses possibles, pas pour attendre. L'attente c'est la mort.* »³²⁹) Un soir, elle rencontre Henri, un architecte qui lui offre un emploi dans son cabinet. Henri devient son amant. Louis ne supporte pas l'idée que Claudia le trompe et essaie de se suicider. Il survit et se sépare de Claudia.

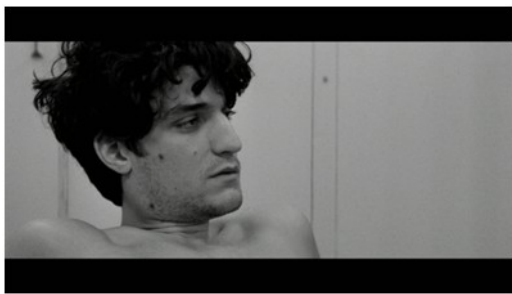
Bien que les œuvres choisies ici traitent de sujets bien différents, il y a plusieurs éléments stylistiques qui les relient. Pour cela, on ne discutera pas les deux films séparément, on essaiera plutôt de trouver des ressemblances ainsi que des différences en ce qui concerne les fonctions du noir et blanc. On analysera tout d'abord les rôles structurels et symboliques avant d'étudier les effets de l'image monochrome sur la construction du temps et de l'espace.

7.2.1 Le noir et le blanc comme éléments structurels et symboliques

Le cinéma garrelien et un cinéma de minimalisme. La mise en scène des histoires intimes, le renoncement aux effets spéciaux, le décor réduit, mais surtout la réduction à l'échelle de gris contribuent à créer des images cinématographiques pures. Dans les deux films sélectionnés, Garrel se sert de l'image monochrome afin d'attirer les yeux du public sur le jeu des acteurs et des actrices,

³²⁹ La Jalousie 2013, 00:56:42-00:56:48

sur leur mimique et leurs gestes. On voit des visages exposés devant un mur blanc, livrés au regard perçant de la caméra garrelienne ou bien encore encadrés par un arrière-plan noir ce qui engendre un sentiment de solitude ou d'accablement. En outre, Garrel utilise l'effet d'une surface ou d'un arrière-plan unicolore, souvent en noir, pour mettre l'accent sur certains gestes tels que la main blanche de Louis touchant celle d'une femme inconnue au cinéma dans *La Jalousie* ou sur des détails du décor comme par exemple le cendrier avec des mégots encore fumants, symbole de l'espoir s'amenuisant de François dans *Sauvage Innocence*.



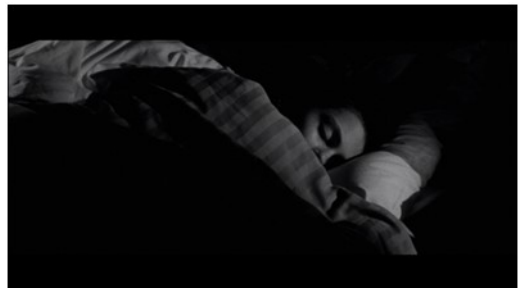
La Jalousie, 2013, 00:38:45



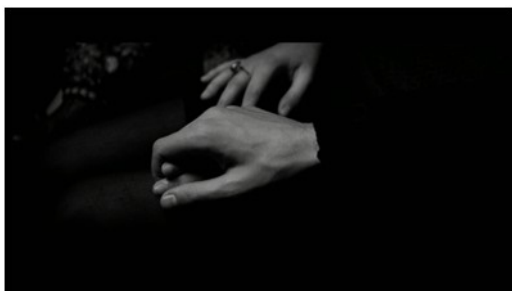
Sauvage Innocence, 2001, 00:37:49



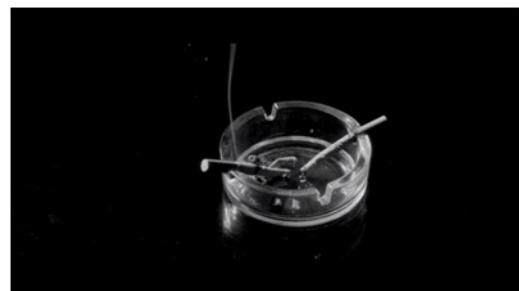
La Jalousie, 2013, 00:24:04



Sauvage Innocence, 2001, 01:24:39



La Jalousie, 2013, 00:47:10



Sauvage Innocence, 2001, 00:27:03

Comme Deleuze ou Martin l'ont déjà constaté, dans les films garreliens, le noir et le blanc, l'ombre et la lumière sont souvent liés à certains personnages et lieux. Cette affirmation peut être également confirmée dans les deux films choisis ici. *La Jalousie* par exemple est construit autour d'un triangle amoureux : Louis, Claudia et Clotilde, l'ex-compagne de Louis, qui s'écarte des autres personnages principaux : on voit Claudia et Louis souvent au dehors, dans les cafés ou avec des amis, pendant que Clotilde, bien qu'elle travaille dans un bureau, est toujours montrée à la maison. Les couleurs claires de ses vêtements ressemblent à celles des murs nus de son appartement comme si elle faisait partie de l'intérieur. Clotilde représente le ménage, parfois c'est son royaume

lumineux qu'elle partage avec sa petite fille Charlotte, mais plus souvent c'est sa prison grise-claire dans laquelle elle souffre seule de la séparation et de la présence d'une autre femme dans la vie de Louis. Par contre, Louis qui ne s'est jamais trop intéressé à une vie familiale est un artiste, un dandy moderne toujours vêtu de noir, un corps étranger dans l'univers clair de Clotilde. Il poursuit sa carrière artistique malgré un revenu irrégulier, tandis que Clotilde l'a abandonnée pour la famille. Claudia, la nouvelle compagne de Louis, est l'antithèse de Clotilde ce qui se manifeste déjà dans les voix de ces deux femmes : la voix douce et calme de Clotilde contraste fortement avec celle de Claudia « *qui est le contraire d'une voix blanche, une noirceur vaste.* »³³⁰ Donc, souvent montrée



La Jalousie, 2013, 00:02:42; Louis vêtu de noir dans l'appartement de Clotilde



La Jalousie, 2013, 00:05:51; Clotilde dans son appartement clair



La Jalousie, 2013, 00:22:25; Claudia devant un bar avec un homme inconnu

³³⁰ Chessel 2013, [en ligne] URL : <http://www.lesinrocks.com/cinema/films-a-l-affiche/jalousie/> (2016-05-23)

dans l'ombre des rues nocturnes, Claudia est une femme fatale qui ment et « *trahit pour continuer à vivre.* »³³¹

En général, le noir prend une place plus grande que le blanc dans ce film aux contrastes charbonneux. Les portes, qui jouent souvent un rôle crucial dans la dramaturgie garrelienne, sont parfois des trous noirs dans lesquels les person-



La Jalousie, 2013, 00:01:40; Louis disparaît dans le noir

nages disparaissent. On ne sait pas où ils vont et ce qui se passera après : les protagonistes se plongent dans l'incertitude, ce sentiment noir qui fait avancer l'action dans *La Jalousie*. Louis, par exemple, après avoir abandonné Clotilde, sort précipitamment de l'appartement et la porte par laquelle il

quitte la pièce ne conduit qu'au noir. Donc, pour Clotilde et Louis commence un nouveau chapitre ce que Garrel souligne en insérant un écran clair avec l'intertitre : « *J'ai gardé les anges* »³³²

En outre, surtout les lieux de l'infidélité sont dominés par un éclairage low-key comme si les ombres pouvaient cacher la tromperie : les bars sombres dans lesquels Claudia passe ses soirées pendant l'absence de Louis, les rues obscures dans lesquelles elle disparaît avec un étranger, le théâtre dans lequel Louis embrasse sa collègue Lucie pour une seule fois ou encore le cinéma dans lequel il fait connaissance d'une jeune femme attractive. Au cours du film, le mensonge et la tromperie assombrissent également la relation de Claudia et de Louis ce qui se montre dans une atmosphère de plus en plus sombre dans leur appartement jadis un lieu du bonheur. Une scène démontre clairement ce développement : un soir, quand Louis rentre du travail il trouve Claudia sanglotante, assise sur le lit, disant qu'elle ne supporte plus cet endroit moche et triste (« *J'ai besoin de lumière, d'espace.* »³³³) Bref, elle ne supporte plus les cachotteries, les mensonges, la chambre sans lumière étant seulement un

³³¹ ibd. [en ligne] URL : <http://www.lesinrocks.com/cinema/films-a-l-affiche/jalousie/> (2016-05-23)

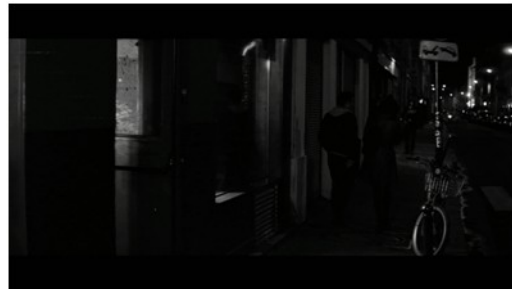
³³² Le film est visiblement divisé en deux chapitres, introduits par les intertitres « *J'ai gardé les anges* », bref, garder les souvenirs d'un amour mort, et « *Le feu aux poudres* », signalant la situation explosive dans laquelle se trouvent Claudia et Louis.

³³³ La Jalousie 2013, 00:45:41-00:45:53

symbole de leur relation. Peu après, Claudia avoue ses infidélités à Louis et tout cela se déroule dans une maison lumineuse, un cadeau de son amant Henri. Donc, dans *La Jalousie*, Garrel joue évidemment avec les qualités opposées du noir et du blanc : c'est la lumière blanche rendant visible les secrets que les ombres noires ont dissimulés.



La Jalousie, 2013, 00:20:22; Claudia seule dans un bar



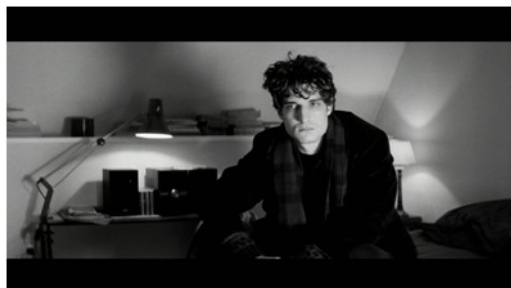
La Jalousie, 2013, 00:22:44; Claudia disparaît dans le noir avec un étranger



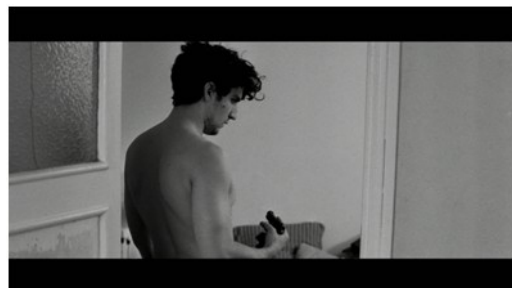
La Jalousie, 2013, 00:38:14; Louis embrasse sa collègue Lucie dans le théâtre



La Jalousie, 2013, 00:47:36; Au cinéma une femme inconnue donne son numéro à Louis



La Jalousie, 2013, 00:57:43; Louis dans sa chambre, après l'aveu de Claudia



La Jalousie, 2013, 01:04:08; Avant la tentative du suicide

Cependant, tandis que l'aveu est pour Claudia un acte de libération, Louis se sent de plus en plus pris dans l'obscurité. On le voit dans sa chambre entouré par des ombres, le regard perdu dans le néant. Le suicide lui semble être la seule possibilité de s'en sortir. Mais la scène de la tentative du suicide n'est pas une scène sombre : avec le pistolet dans la main Louis avance vers la lumière

blanche. Cela démontre clairement que chez Garrel, le blanc est souvent un sauveur mortel.

Contrairement à *La Jalousie*, *Sauvage Innocence* n'est pas un film des contrastes forts. La majorité du film est marquée par un camaïeu de gris et des contours flous. Pourtant, comme dans *La Jalousie*, le noir et le blanc sont utilisés pour souligner les traits de caractère des personnages principaux. Le film raconte l'histoire de François qui livre, poussé par son égoïsme, une innocente entre les mains d'un diable. Le diable, c'est Chas, le dealer sans scrupules et l'innocente, c'est Lucie, l'actrice au visage angélique qui joue le rôle principal féminin dans le film de François. Étant un symbole de l'innocence et de la pureté, le blanc est la couleur de Lucie. Dans la première partie du film, elle est montrée le plus souvent devant les murs blancs ou sur la lumière du jour, et même dans la nuit on la voit devant une vitrine contemplant des robes blanches. Une robe blanche est aussi le cadeau qu'elle reçoit de François pendant les repérages et le costume qu'elle porte au premier jour du tournage est également d'une couleur très claire.

Au début, François est convaincu que Lucie est la personne idéale pour incarner Marie-Thérèse, le personnage inspiré par Carole, sa femme morte. Pourtant, pendant les tournages, il n'est pas satisfait de la prestation de Lucie. Selon François, Marie-Thérèse est « *une planète noire (...) une Vénus mortelle.* »³³⁴ Lucie devrait alors montrer son côté sombre, sa folie, sinon son jeu « *manque d'une dimension.* »³³⁵ Cependant Lucie, étant une fille de la lumière, a du mal à s'assimiler à ce monde obscur de Marie-Thérèse. Elle souffre tellement de ne pas être à la hauteur des attentes de François qu'elle accepte un jour de l'héroïne proposée par Szasza, la compagne de Chas. Désormais, elle est prise dans les enfers. Lucie perd non seulement son innocence, mais aussi sa propre personnalité : la lumière s'éteint de plus en plus autour d'elle, elle devient un vampire, un zombie, un fantôme vivant de Carole. Les premières quatre captures d'écran montrent Lucie avant qu'elle ne commence à prendre des drogues, sur la lumière, essayant la robe blanche, ainsi qu'après faisant partie du groupe autour de Chas et Szasza.

³³⁴ Sauvage Innocence 2001, 01:17:31-01:17:39

³³⁵ Sauvage Innocence 2001, 01:18:10-01:18:11



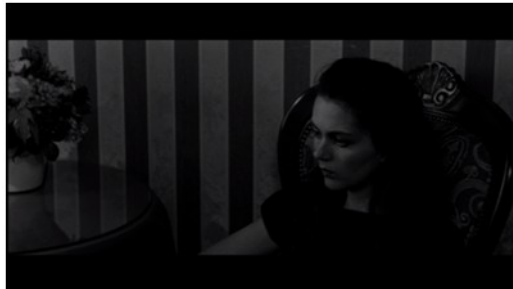
*Sauvage Innocence, 2001, 00:30:20;
Lucie sur la lumière du jour*



*Sauvage Innocence, 2001, 00:43:46;
Lucie essaie une robe blanche dans
une boutique à Anvers*



*Sauvage Innocence, 2001, 00:43:46;
Lucie fait désormais partie du groupe
de Chas et de Szasza*



*Sauvage Innocence, 2001, 01:45:35;
Lucie est devenue un junkie*



*Sauvage Innocence, 2001, 00:44:53;
Le gris continu dans la voiture*



*Sauvage Innocence, 2001, 00:49:32;
Le dessin de Chas*

Ce n'est que dans la deuxième moitié du film que Lucie fait ses expériences avec les drogues, mais déjà dans la première partie, il y a deux scènes-clé qui laissent présager son destin inévitable : premièrement, la scène dans la voiture avec François et Marco, un assistant et deuxièmement, la scène du dîner avec Chas et Szasza. La scène de voiture est marquée par des contrastes très faibles. Tandis que les visages de Marco et François sont clairement visibles, celui de Lucie est à peine reconnaissable dans le gris continu. Donc, elle est déjà à mi-chemin entre la lumière et l'ombre. Dans la deuxième scène, pendant

le dîner, Chas fait un dessin de Lucie : il nous montre de cette façon qu'elle lui appartient déjà, il « *imprime de sa main une Lucie au destin inéluctable.* »³³⁶



*Sauvage Innocence, 2001, 00:22:42;
La première rencontre entre Chas et François*



*Sauvage Innocence, 2001, 00:26:18;
La deuxième rencontre*



*Sauvage Innocence, 2001, 01:01:03;
Chas, le diable*

Chas est la personnification du mal, un Méphistophélès moderne avec lequel François signe un pacte contradictoire,³³⁷ ou plutôt un pacte faustien : un film contre les drogues financé par le trafic de drogues. Pourtant, pendant leur première rencontre dans un endroit bien éclairé, Chas ne montre pas encore son vrai visage. Il ne révèle ni sa relation avec Carole ni son implication dans le narcotrafic. En revanche, le lieu de leur deuxième réunion est un bar très sombre : François entre dans le royaume obscur de Chas qui lui dévoile ici les conditions de leur contrat. La scène est marquée par des contrastes forts. Le décor est presque complètement noir, tandis que le visage de Chas est très éclairé. Dans cet entourage obscur, la lumière blanche sur le visage de Chas lui confère une apparence divine : il est le dieu des enfers, il est le seul à tirer toutes les ficelles, le seul à

sauver le projet de François. En général, sur la lumière du jour, Chas ne se montre jamais tel qu'il est. Il ne se démasque que dans la pénombre.

François est un personnage terne, un fantôme gris tiraillé entre le noir et le blanc. Il essaie de se dégager de son passé, mais il est incapable de vivre dans l'immédiat. Perdu dans le passé, il comprend trop tard les effets de ses actes

³³⁶ Louvet, Selve [en ligne] URL : <http://www.objectif-cinema.com/analyses/075b.php> (2016-06-02)

³³⁷ En général, le contradictoire est une sorte de leitmotiv de ce film ce qui se manifeste déjà dans le titre oxymorique : « sauvage » et « innocence »

sur la présence. Son aveuglement devant la réalité, devant les conséquences renforce les développements fatals de l'intrigue.

De surcroît, Garrel utilise plusieurs symboles afin de visualiser la fatalité : déjà « *la première image du film (les voies d'un chemin de fer) semble mettre en place une chaîne lexicale mortifère. Le motif des rails traversa ainsi le film comme une métaphore filée.* »³³⁸ Les rails évoquent non seulement les rails des chemins de fer qui mènent François dans plusieurs pays (l'Italie, les Pays-Bas,

la Belgique), mais aussi les rails utilisés pour les travellings de la caméra. En outre, ils symbolisent également les rails blancs de l'héroïne qui scelle le destin mortel de Lucie ainsi que du film de François.³³⁹ Dans une scène à la fin de la première partie du film,³⁴⁰ François et Lucie se trouvent dans un café.



Sauvage Innocence, 2001, 00:54:04;
Une ligne blanche coupe l'écran

Une ligne blanche produite par un reflet lumineux coupe l'écran comme les rails blancs de l'héroïne couperont finalement le fil de vie de Lucie. Donc, dans *Sauvage Innocence* le blanc est également une couleur mortelle.

Toutefois, l'écran noir, l'absence complète de l'image joue aussi un rôle important dans la construction de la fatalité dans *Sauvage Innocence*. Selon Deleuze, qui se réfère ici aux œuvres de Noël Burch « *l'écran tout noir ou l'écran blanc ont une importance décisive dans le cinéma contemporain. (...) ils n'ont plus une simple fonction de ponctuation (...) mais entrent dans un rapport dialectique entre l'image et son absence, et prennent une valeur proprement structurale.* »³⁴¹ Pourtant, dans *Sauvage Innocence*, cet écran noir structure non seulement la narration, mais remplit aussi une fonction symbolique. Plusieurs fois Garrel confronte le public à un écran tout noir pendant quelques secondes. Il démontre ainsi aux spectateurs et aux spectatrices que le chemin choisi par

³³⁸ Giuliani 2006 [en ligne] URL :

<http://www.critikat.com/panorama/analyse/sauvage-innocence.html> (2016-06-05)

³³⁹ voir ibd.

³⁴⁰ *Sauvage Innocence* est aussi divisé en deux parties comme *La Jalousie*, mais pas si visiblement (il n'y a pas d'intertitres). La première scène des tournages marque le début de la deuxième partie.

³⁴¹ Deleuze 1985, p.260

François est un chemin mortel, un tunnel sans lumière à la fin et sans possibilité de faire demi-tour.

En résumé, les deux films, *La Jalousie* et *Sauvage Innocence*, démontrent que le noir et blanc chez Garrel est plus qu'un simple choix esthétique ou budgétaire. Les deux couleurs caractérisent des personnages et des lieux et contribuent ainsi à la structuration et à l'avancement de la narration. En outre, Garrel confère dans les films étudiés ici au noir et au blanc des valeurs symboliques qui ne correspondent pas forcément aux symbolismes habituels de notre monde occidental dans lequel le blanc est par exemple associé à la pureté, la chasteté ou la vieillesse, mais pas aux addictions ou à la drogue. De plus, l'image monochrome peut aussi influencer la perception spatio-temporelle d'un film. L'effet du noir et blanc sur la construction du temps et de l'espace filmique sera le sujet des deux chapitres suivants.

7.2.2 Entre nostalgie et intemporalité

Dans les deux films choisis ici, Garrel reprend des éléments de son propre passé : dans *La Jalousie* l'histoire de son père qui a abandonné sa famille pour une autre femme et dans *Sauvage Innocence* la mort de Nico et les troubles financiers d'un jeune cinéaste. Cependant, Garrel ne s'appuie pas uniquement sur les aspects autobiographiques, il dépasse constamment les frontières entre le réel et la fiction pour éviter une simple reconstruction du passé. Donc, même si l'image argentique en noir et blanc des films garreliens évoque l'esthétique du cinéma des années 50 ou 60, elle n'est pas un simple moyen d'évoquer des événements passés.

Garrel est plutôt le maître de l'intemporalité. En privant le public constamment de repères temporels, Garrel invente sa propre temporalité qui est « *un temps épais, complexe où la survivance anachronise le présent mais où, en retour, le présent désempare le souvenir et place la mémoire comme la pointe extrême de ce qui vient à nous.* »³⁴² *La Jalousie* en est un bon exemple : les histoires de plusieurs générations familiales s'entrelacent : Louis, le fils de Philippe Garrel, joue son propre grand-père Maurice Garrel, et Esther Garrel, la sœur de Louis, incarne aussi sa sœur dans le film. Mais Louis devient non seulement son

³⁴² Azoury 2013, p.211

grand-père, il représente en même temps le deuil d'un père disparu que porte Philippe en lui, car Maurice Garrel mourut en 2011. En revanche, le personnage du jeune Philippe Garrel apparaît également dans le film à travers le rôle de la petite fille Charlotte. De plus, Garrel place cette histoire familiale des années 50 dans le monde contemporain. Pourtant, les décors ainsi que les costumes ne semblent pas appartenir à une certaine époque : ni aux années 50 ni à l'année 2013. Une affiche électorale est le seul indice du présent.³⁴³ La structure narrative de ce film renforce encore le sentiment d'intemporalité. *La Jalousie* ne semble pas suivre une narration chronologique. Le film montre des scènes de la vie quotidienne qui semblent parfois juxtaposées dans un ordre arbitraire. On ne sait pas ce qui se passe parallèlement ou combien de temps s'écoule entre une séquence et celle qui suivra. Donc, ce n'est pas la suite temporelle qui lie les séquences, c'est plutôt la jalousie comme leitmotiv qui crée une relation entre elles.

Bref, *La Jalousie* est un film dont le cadre temporel reste évasif. Les protagonistes flottent entre plusieurs temporalités, tout en appartenant à aucune. Ils existent dans le présent, mais leurs actions, leurs sentiments sont influencés et poussés par la peur d'un avenir incertain ou encore par l'incapacité de tourner le dos à leur passé. Azoury constate que dans le cinéma garrelien, c'est souvent la femme qui est incapable de vivre dans le présent de l'amour :

« Les films de Garrel montre une femme qui ne sait pas être dans le présent de l'amour. Elle y fait entrer, toujours, toutes les expériences passées et les projettera dans un futur forcément plein d'effroi. »³⁴⁴

Claudia par exemple est hantée par l'idée que Louis la trompe, bien que ce soit elle qui lui est infidèle. Les souffrances de Clotilde sont plus évidentes, plus visibles que celles de Claudia, même si elle essaie de les cacher devant sa fille Charlotte. Tout au début du film, quand Louis l'abandonne, Garrel la montre en larmes. Pourtant, elle ne souffre pas uniquement de la séparation mais aussi de la présence de Claudia dans la vie de Louis et de sa fille. Après que Charlotte fut rentrée d'un après-midi avec son père portant le bonnet de Claudia on voit

³⁴³ voir Elliott 2013, p.30

³⁴⁴ Azoury 2013, p.118

Clotilde seule dans sa chambre. Elle coud, elle ne pleure pas, mais toute la douleur se lit sur son visage. Cette scène nous rappelle aussi la scène de la femme abandonnée qui tricote seule dans le théâtre vide *dans Liberté, la nuit* (1983).



La Jalousie, 2013, 00:00:26; Clotilde pleure quand Louis la quitte



La Jalousie, 2013, 00:33:28; Clotilde coud seule dans sa chambre

En général, la jalousie de Claudia et de Clotilde qui les empêche de vivre dans l'immédiat semble être plus profonde que celle de Louis qui « *finira jaloux certes, mais un peu connement, comme par contagion ou contamination.* »³⁴⁵ *Sauvage Innocence* est aussi un film dont la temporalité est indéterminée. Garrel ne nous donne aucune information sur l'époque dans laquelle se déroule l'histoire de ce film inspiré par un épisode de sa vie vécu dans les années 70. Seul le numéro de portable de Chas mentionné par le fils de Carole est un signe de la modernité. Pourtant, contrairement à *La Jalousie*, dans *Sauvage Innocence*, c'est le protagoniste masculin, François, qui a les plus grandes difficultés de vivre dans le présent. François, un sosie du jeune Garrel, est prisonnier de son propre passé, un prisonnier nostalgique. Il s'accroche tellement à son amour pour Carole qu'il est incapable d'accepter les tendresses de Lucie, de vivre le présent de l'amour. Pour lui, Lucie n'est qu'une copie vivante de sa compagne morte. Il garde toujours une photo de Carole dans son sac, son cœur appartient au passé. Mais aussi physiquement il ne semble pas vieillir. Malgré toutes ses expériences, son visage est celui d'un jeune homme entre vingt et trente ans. Quand il rencontre le fils de son ancienne compagne Carole, on ne reconnaît aucune différence d'âge entre les deux hommes. Ils semblent être amis. Azoury se demande comment une personne si jeune comme Fran-

³⁴⁵ Ferrari 2013, p.41

çois peut-il « *porter en lui tant de souvenirs fanés (à moins, bien sûr, d'avoir mille ans. ..)* »³⁴⁶ François est-il seulement un personnage tellement enfermé dans ses mémoires à Carole qu'il ne sait pas vivre dans le présent ou est-il même un personnage faustien parti à la recherche d'une femme perdue à travers le temps ?³⁴⁷

En se basant sur l'histoire personnelle de Carole, le projet filmique aurait pu être une bonne opportunité pour François de faire la paix avec son passé. Cependant, pour lui, le film est seulement une manière de faire revivre son amour perdu. Donc, François n'arrive pas à se détacher de ses



Sauvage Innocence, 2001, 00:54:04;
Carole apparaît dans le cauchemar de
François

souvenirs nostalgiques. Son passé continue à le hanter. Une nuit, Carole lui apparaît dans un rêve. Elle avance vers lui portant un couteau. Ce cauchemar est un signe de l'addiction meurtrière non seulement à la drogue mais surtout au passé dont Lucie est la victime innocente. François lui demande de sacrifier son propre présent, sa vitalité pour réincarner une morte ce qui lui ôte finalement sa vie. Dans *Sauvage Innocence* Garrel thématise aussi sa propre obsession du passé. Pourtant, la méthode autoréflexive, le film dans le film, lui donne la possibilité de créer de son passé quelque chose de neuf. Il « *se sert de ce passé comme prétexte de donner vie à un autre cinéma*, »³⁴⁸ qui ouvre de nouvelles perspectives sur sa propre histoire. De cette façon Garrel réconcilie le passé avec le présent.

Briser les frontières entre la nostalgie et l'actualité est également une fonction importante du noir et blanc dans les deux films analysés ici. Généralement, le monochrome est dans le cinéma contemporain un moyen populaire pour engendrer une atmosphère nostalgique. Comme le noir et blanc est fortement associé au passé il nous défait de notre perception hypercolorée du présent. Donc, l'utilisation de l'image monochrome est souvent un choix artistique dans

³⁴⁶ Azoury 2013, p.185

³⁴⁷ voir ibd., p.185

³⁴⁸ Giuliani 2006 [en ligne] URL :

<http://www.critikat.com/panorama/analyse/sauvage-innocence.html> (2016-06-23)

le but de souligner la dimension historique. Certes, le noir et blanc argentique de *La Jalousie* et *Sauvage Innocence* donne à ces deux films l'impression que les images viennent directement d'une époque révolue surtout compte tenu du fait que Garrel se réfère ici aux événements de son propre passé. Pourtant, créer des moments nostalgiques n'est pas au premier plan. L'image en noir et blanc relativise plutôt la perception temporelle. Car en combinaison avec la préférence de Garrel pour la prise unique et son besoin de capturer toujours l'instant présent, le noir et blanc devient une métaphore du sentiment d'être perdu entre plusieurs niveaux temporels : les personnages principaux de ces deux films existent dans la pleine contemporanéité, mais ils sont incapables d'y vivre ou d'y sentir. Ils portent le poids mort de plusieurs temporalités sur leurs dos et ne savent pas s'en détacher. L'intimité de ces films ainsi que le regard perçant de la caméra garrelienne enferme aussi le public dans le même cercle éternel de l'amour et de la souffrance que les protagonistes garreliens. De surcroît, l'intemporalité de *La Jalousie* et *Sauvage Innocence* renforcée par le noir et blanc devient un symbole de toute la création garrelienne qui est marquée par ce retour infini aux mêmes sujets et la volonté d'en faire constamment quelque chose de neuf.

7.2.3 Le noir et blanc : le chromatisme d'un autre monde

Dans le cinéma contemporain, l'image polychrome est associée au réalisme et au naturalisme, tandis que le noir et blanc est un moyen filmique souvent utilisé pour se distancier de la représentation habituelle du monde réel. Bien que Garrel essaie toujours de capturer le réel, ses films s'éloignent constamment de la réalité. Oscillant entre l'autobiographique, la fiction et le rêve ils ne représentent pas le monde tel qu'il est. *La Jalousie* par exemple démontre clairement que Garrel ne vise pas à créer une représentation exacte de la réalité. Les lieux et les environs ne sont guère déterminés. Garrel ne leur accorde pas de grande importance. Les chambres sont nues, impersonnelles et les rues n'ont pas de noms. Le film porte plutôt l'attention à la vie émotionnelle et intérieure des protagonistes.³⁴⁹ La singularité de ce film est le sentiment de la jalousie même qui

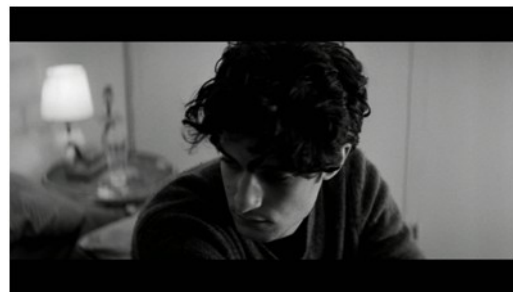
³⁴⁹ Brarda 2013 [en ligne] URL : <http://www.critikat.com/actualite-cine/critique/la-jalousie.html> (2016-06-28)

est « *un mal imaginaire autant que réel. Un mal de ce qui est rêvé – ou cauchemardé.* »³⁵⁰ Claudia et Louis montrent tous les deux des tendances libertines, mais ils n'en parlent pas. Claudia imagine l'infidélité de Louis, Louis imagine l'infidélité de Claudia. La narration elliptique ainsi que le travail de caméra renforcent encore ce sentiment d'inquiétude qui domine la relation entre Claudia et Louis. La caméra accompagne Claudia par exemple jusqu'aux bars, aux maisons des amants possibles, pourtant, elle ne la suit pas jusqu'à l'intérieur. La caméra reste au dehors fixant les portes fermées. On ne voit jamais Claudia dans un moment d'intimité avec un autre homme. Bref, Garrel montre suffisamment pour inquiéter, mais pas assez pour finalement prouver la tromperie. Leur jalousie reste alors longtemps un sentiment imaginaire qui ne se base pas sur des faits ou des preuves mais relève des fantasmes. Même pendant son aveu, Claudia indique que la jalousie est un sentiment stimulé seulement par l'imagination. Quand Louis dit : « *Si je t' imagine avec un autre, ça me fait mal.* » et elle lui répond simplement: « *Alors, n' imagine pas.* »³⁵¹ Par contre, la jalousie de Clotilde a des raisons évidentes : son compagnon l'a quittée pour une autre. Malgré cela, sa jalousie provient en premier lieu de ce qu'elle imagine par exemple une nouvelle femme s'introduisant dans la bande familiale quand sa fille Charlotte rentre avec le bonnet de Claudia.

En fait, tout le film est un voyage à l'intérieur, aux paysages monochromes de l'imagination. Il ne distingue pas entre ce qui est vécu, imaginé ou rêvé. Le noir et blanc aide ici à éloigner les images filmiques de la réalité quotidienne et confère au film un statut onirique. À la fin du film, on a même l'impression que toute l'histoire était un rêve. L'avant-dernière scène, une petite



La Jalousie, 2013, 01:09:42; Les flashes blancs



La Jalousie, 2013, 01:09:46; Louis dans sa chambre : A-t-il tout rêvé ?

³⁵⁰ Elliott 2013, p.28

³⁵¹ La Jalousie 2013, 00:57:02-00:57:05

réunion familiale entre Louis, Esther et Charlotte est interrompue par des flashes blancs. Dans la scène qui suit, on voit Louis en gros plan sur son lit. Il a l'air embrouillé comme s'il venait de se réveiller d'un rêve ou plutôt d'un cauchemar. Il éteint la lumière, un écran noir marque la fin du film.

Sauvage Innocence est un film avec une structure complexe, l'action se déroule sur plusieurs niveaux. Garrel brouille les pistes entre film, film dans le film et rêve, entre le présent et le passé. Les frontières sont toujours incertaines, floues, comme les contrastes faibles du camaïeu de gris qui caractérisent le noir et blanc de *Sauvage Innocence*. Au cours du film, le protagoniste François, pris dans le passé et possédé par l'idée de faire un film par tous les moyens, s'éloigne de plus en plus du monde réel et des personnes qui l'entourent.³⁵² « Absorbé qu'il est par sa fonction de metteur en scène »³⁵³ il se plonge dans le tournage et ne voit que son film et les fantômes qu'il essaie de faire revivre. Le cinéma représente pour lui le seul moyen de se défaire de son passé, de se sauver, de survivre. La production d'un film et toutes ses difficultés sont donc au centre de l'histoire. Pourtant, *Sauvage Innocence* ne cherche pas à nous enseigner sur le cinéma en général, il nous offre « un regard pénétrant et introspectif, celui d'un cinéaste sur son propre art. »³⁵⁴ *Sauvage Innocence* traduit « l'imaginaire d'un auteur »³⁵⁵ en images filmiques. Bref, le film ne nous présente pas le cinéma tel qu'il est, mais le cinéma tel qu'il est vu par Garrel. Cela se montre dans plusieurs parallèles entre le jeune réalisateur François et Garrel lui-même :

- François a très tôt décidé de devenir cinéaste, il a comme Garrel écrit son premier scénario à 15 ans.
- Les deux montrent un goût pour l'instant. « Tu es magnifique sur cette lumière, je pourrais commencer à tourner tout de suite »³⁵⁶ dit François à Lucie après le dîner avec Chas et Szasza.

³⁵² voir Louvet, Selve [en ligne] URL : <http://www.objectif-cinema.com/analyses/075b.php> (2016-06-30)

³⁵³ ibd.

³⁵⁴ Giuliani 2006 [en ligne] URL : <http://www.critikat.com/panorama/analyse/sauvage-innocence.html> (2016-06-30)

³⁵⁵ ibd.

³⁵⁶ Sauvage Innocence 2001, 00:52:55-00:53:02

- Le film de François est comme les films garreliens un mélange entre fiction et réalité vécue. « *C'est une histoire que j'ai inventé. Même si, évidemment, toute l'histoire est liée à des choses vraies* »³⁵⁷ précise François.
- François ainsi que Garrel ont une préférence pour les lieux originaux, même si ces places n'ont rien de spécial et demandent plusieurs déplacements pendant le tournage.

Bien qu'il y ait certains aspects que Garrel ne partage pas avec son double François (François fait par exemple plusieurs prises, étant insatisfait des résultats, tandis que Garrel est le réalisateur de la première prise³⁵⁸), le projet de François et le film de Garrel sont liés par un désir et une révolte.³⁵⁹ la révolte contre les impératifs économiques et la dépendance de l'argent – donc, le noir et blanc peut aussi être considéré comme symbole de l'esthétique pauvre et du manque de moyens financiers – et « *le désir d'un cinéma lucide, (...) d'un cinéma qui excède le monde.* »³⁶⁰ *Sauvage Innocence* renvoie à la naissance d'un film, d'un cinéma de l'état pur, d'un cinéma à la recherche de la lumière, d'un cinéma des origines qui se fait du noir et blanc.

Ce qui unit *La Jalousie* et *Sauvage Innocence* est le refus clair du réalisme. Garrel nous présente sa propre perspective sur le monde. Il crée un univers filmique régné par des sentiments, des gestes et des visages qui passent outre les frontières entre le réel et l'imagination. En résumé, le noir et blanc est ici le chromatisme du monde filmique garrelien, un monde se constituant des ombres et des lumières, du rêve et de la réalité, de l'instant et du passé.

³⁵⁷ Sauvage Innocence 2001, 00:10:13-00:10:21

³⁵⁸ voir Giuliani 2006 [en ligne] URL :

<http://www.critikat.com/panorama/analyse/sauvage-innocence.html> (2016-06-30)

³⁵⁹ voir Louvet, Selve [en ligne] URL : <http://www.objectif-cinema.com/analyses/075b.php> (2016-06-30)

³⁶⁰ ibd.

8 Résumé

De nos jours, l'esthétique du cinéma prédominant est marquée par une fidélité rigoureuse aux couleurs naturelles. Créer une illusion parfaite de la réalité est devenu un but primordial de la production cinématographique. Malgré cela, de plus en plus de réalisateurs redécouvrent l'image monochrome et tournent en noir et blanc. Donc, le but du présent travail était d'examiner les fonctions et les effets du noir et blanc dans un cinéma dominé par l'image polychrome.

Dans la première partie de ce mémoire, on a développé un cadre théorique pour être capable d'analyser la valeur esthétique du noir et blanc dans deux films choisis du réalisateur Philippe Garrel qui tourne même aujourd'hui presque exclusivement en noir et blanc. L'évaluation de la littérature spécialisée a montré que le rôle de l'image monochrome a subi des changements fondamentaux à travers l'histoire de la cinématographie. Dans le cinéma des origines, le noir et blanc est associé à la représentation de la réalité quotidienne tandis que la couleur, rarement utilisée à cause de grands investissements temporels et financiers ainsi que des résultats moins stables, connote plutôt l'irréalisme, le fantastique, l'exotique. À cette époque, la couleur était surtout utilisée pour renforcer le spectacle visuel. Malgré l'amélioration constante de la reproduction de couleurs, l'image polychrome reste longtemps réservée aux genres divertissants tels que la comédie, la comédie musicale ou le film historique, alors que les genres sérieux comme le film noir ou le drame furent en premier lieu tournés en noir et blanc. Pourtant, au fur et à mesure, l'impression réaliste du noir et blanc est remplacée par le réalisme des couleurs. Deux aspects encouragent ce développement : premièrement, les innovations technologiques qui rapprochent finalement la couleur filmique à celle de la réalité, et deuxièmement, la diffusion du journal télévisé en couleur qui change la perception de la réalité en faveur de l'image polychrome. Bref, la couleur remplit aujourd'hui le rôle naturalisant autrefois attribué au noir et blanc.

La lente conversion du film monochrome au film en couleur est accompagnée par un discours contradictoire du côté de la théorie du film ainsi que de certains cinéastes. D'une part, la couleur est jugée trop artificielle, trop irréaliste, d'autre part, on reproche à la couleur filmique sa naturalité ce qui nuit aux qualités ar-

tistiques. Tandis que l'artificialité de la couleur est plutôt une question importante au début du film polychrome, le débat autour du « bonus esthétique » du noir et blanc se poursuit jusqu'au cinéma contemporain. Après le triomphe de la couleur filmique, le noir et blanc devient un signe de pauvreté respectivement de manque de moyens financiers, car la pellicule couleur était entre-temps plus coûteuse. Pourtant, de nos jours, on observe une revalorisation de l'image monochrome étant plus pure, cinéphile ou atmosphérique.

Donc, dans le cinéma contemporain, l'utilisation du noir et blanc est en premier lieu un choix esthétique, mais les motivations qui poussent les cinéastes à tourner en noir et blanc sont diverses. Comme les images en noir et blanc évoquent aujourd'hui le passé, le monochrome est devenu un instrument populaire pour restituer des moments historiques ou l'atmosphère nostalgique du cinéma classique. Au-delà, les cinéastes se servent souvent du noir et blanc de manière esthétisante dans le but de rompre avec le postulat de l'hyperréalisme qui règne actuellement dans l'industrie du cinéma. Le noir et blanc est alors un moyen filmique pour présenter un monde stylisé qui s'éloigne de la réalité quotidienne, car le monochrome engendre une distance entre la perception du monde réel et sa représentation à l'écran. À part les films entièrement tournés en noir et blanc, le monochrome se retrouve aussi dans plusieurs films majoritairement en couleurs en tant qu'insertions plus ou moins longues qui servent par exemple à distinguer deux différents axes temporels ou narratifs.

La partie théorique de ce mémoire donne seulement une vue d'ensemble sur les motifs principaux qui justifient l'emploi du noir et blanc aujourd'hui, il ne prétend toutefois pas à l'exhaustivité. Cependant, l'analyse de la littérature spécialisée a clairement démontré que la majorité des cinéastes opte pour l'image monochrome selon le sujet du film. Donc, l'œuvre du réalisateur français, Philippe Garrel, occupe une position particulière dans le cinéma contemporain : Garrel a fait de l'image monochrome une caractéristique typique de sa création filmique qui s'écarte aussi dans beaucoup d'autres aspects de l'esthétique du cinéma prédominant. Son cinéma est un cinéma minimaliste marqué par des sujets, personnages et éléments récurrents, un cinéma à la recherche de l'essence des rapports humains, un cinéma qui met en scène des histoires intimes toujours liées à son autobiographie. Dans ses films, Garrel jette un regard

poétique sur le monde et sa propre histoire et se distancie clairement d'un style réaliste ou naturaliste. À la recherche d'images cinématographiques pures, il réduit les moyens filmiques à l'essentiel. Ses films ne vivent pas du spectacle visuel, mais du jeu des acteurs et des actrices. En renonçant à la couleur filmique, Garrel garantit que rien ne distraira le regard du public des visages ou des petits gestes intimes exposés par la lumière blanche ou enfermés par l'ombre noire.

L'analyse détaillée de deux films sélectionnés de son œuvre plus récente, *Sauvage Innocence* (2001) et *La Jalousie* (2013) a révélé que, dans le cinéma garrelien, le monochrome n'est pas seulement un simple moyen afin de créer des images harmonieuses et pures, le noir et blanc remplit aussi des fonctions structurelles, narratives et symboliques. Garrel utilise par exemple le noir et le blanc, l'ombre et la lumière pour caractériser des personnages et des lieux. Ceci ne contribue pas uniquement à la structuration, mais aussi à l'avancement de la narration puisque le noir et le blanc ne sont pas des qualités stables. Dans *Sauvage Innocence*, par exemple, le personnage de Lucie est au début du film presque toujours montré sur la lumière blanche du jour, pourtant, au cours de l'histoire, cette lumière s'éteint au fur et à mesure autour de lui. Dans la deuxième partie du film, on le voit majoritairement dans des lieux obscurs, son visage assombri par les ombres. Lucie s'est transformée d'une fille innocente, d'une fille de la lumière en fantôme pris dans les enfers de la drogue. Tandis que Lucie glisse de plus en plus dans l'obscurité, Claudia, la protagoniste de *La Jalousie*, essaie d'y échapper. Elle se met à la recherche de la lumière, laissant derrière-elle les ombres noires qui ont caché les mensonges et les infidélités dans sa relation avec Louis. En outre, Garrel attribue au noir et blanc des valeurs symboliques qui se déploient en premier lieu dans leur contexte filmique puisqu'elles ne correspondent pas forcément aux significations habituelles. Pourtant, à travers son œuvre, il y a des symbolismes récurrents tels que le blanc qui est dans *Sauvage Innocence* non seulement un symbole de la drogue, mais aussi dans certains autres films garreliens.

En résumé, on peut dire que Garrel se sert de l'image monochrome qui rappelle ici le jeu de l'ombre et de la lumière des films expressionnistes, avec une rare maîtrise. Les deux films, *Sauvage Innocence* et *La Jalousie*, ont prouvé que,

dans l'œuvre garrelienne, le noir et blanc est d'un côté un élément narratif important, mais d'un autre côté, il est aussi un élément constituant, car ce sont le noir et le blanc, l'ombre et la lumière qui engendrent ce monde filmique, un univers au-delà du temps et de l'espace.

Notons enfin que les films de Philippe Garrel sont jusqu'aujourd'hui rarement étudiés et analysés. Bien que, dans ce présent travail, on examine seulement une petite partie de son œuvre complète, il offre de nouvelles approches pour une analyse critique plus spécifique de sa création filmique.

Bibliographie

- Arnheim, Rudolf* (2002 [1932]). *Film als Kunst*. Frankfurt am Main : Suhrkamp
- Arnheim, Rudolf* (1935). *Remarks on color film*. Dans : Dalle Vacche, Angela; Price, Brian [Éd.] (2006). *Color, the film reader*. New York, London : Routledge, p.53-56
- Aumont, Jacques* (1994). *Introduction à la couleur : des discours aux images*. Paris : A.Colin
- Aumont, Jacques* (1995). *Des couleurs à la couleur*. Dans : Aumont, Jacques [Éd.] (1995). *La couleur en cinéma*. Milan, Paris: Mazotta, Cinémathèque française, p.30-49
- Azoury, Philippe* (2013). *Philippe Garrel, en substance*. Paris : Capricci
- Balázs, Béla* (1926 [1924]). *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*. Halle : Wilhelm Knapp
- Balázs, Bela* (2001 [1930]). *Der Geist des Films*. Frankfurt am Main : Suhrkamp
- Barbosa, Lenice Pereira* (2013). *Deleuze, Bergson, Bachelard et Bazin, les ambiguïtés entre phénoménologie et sémiotique pour une théorie du temps filmique*. [en ligne] URL : <http://www.scielo.br/pdf/gal/v13n26/v13n26a07.pdf> (2016-02-22)
- Batchelor, David* (2006). *Chromophobia*. In : Dalle Vacche, Angela; Price, Brian [Éd.] (2006). *Color, the film reader*. New York, London : Routledge, p.63-75
- Böhn, Andreas; Möser Kurt* [Éd.] (2010). *Techniknostalgie und Retrotechnologie*. Karlsruhe : KIT Scientific Publishing
- Brarda, Nicola* (2006). *La Jalousie : un sentiment fort, et discret*. Dans : *critikat.com* [en ligne] URL : <http://www.critikat.com/actualite-cine/critique/la-jalousie.html> (2016-06-28)
- Brinckman, Christine N.* (2014). *Color and Empathy: Essays on two aspects of film* : Amsterdam: University Press
- Chessel, Luc* (2013). *“La Jalousie” : bouleversant*. Dans : *Les Inrockuptibles* [en ligne] URL : <http://www.lesinrocks.com/cinema/films-a-l-affiche/jalousie/> (2016-24-05)
- Clouzot, Claire* (1973). *Le cinéma François depuis la Nouvelle Vague*. Paris : F. Nathan Alliance française
- Courant, Gérard* (1979). *Philippe Garrel, voyage second*. Dans : *Cahiers du cinéma*, avril 2013, p.87-91
- Dalle Vacche, Angela; Price, Brian* [Éd.] (2006). *Color, the film reader*. New York, London : Routledge
- Deleuze, Gilles* (1983). *Cinéma 1 : L'image-mouvement*. Paris : Les éditions de minuit
- Deleuze, Gilles* (1985). *Cinéma 2 : L'image-temps*. Paris : Les éditions de minuit

- Dubois, Philippe* (1995). Hybridations et métissages. Les mélanges du noir-et-blanc et de la couleur. Dans : Aumont, Jacques [Éd.] (1995). La couleur en cinéma. Milan, Paris : Mazotta, Cinémathèque française, p.74-92
- Eisenstein, Sergueï* (1940). Not coloured, but in colour. Dans: Eisenstein, Sergueï (1959). Notes of a film director. Moscou : Foreign language publishing house, p.114-119
- Eisenstein, Sergueï* (1948). Colour film. Dans : Eisenstein, Sergueï (1959). Notes of a film director. Moscou : Foreign language publishing house, p.119-128
- Elliott, Nicolas* (2013). L'amour. Dans : Cahiers du cinema, décembre 2013, p.28-30
- Elsaesser, Thomas* (2004). The New Film History as Media Archaeology. Dans : Cinémas : revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies, 14, 2-3, p.75-117.
- Elsaesser, Thomas; Hagener Malte* (2013). Filmtheorie zur Einführung. Hamburg : Junius
- Everett, Wendy* (2007). Colour as space and time. Dans : Everett, Wendy [Éd] (2007). Questions of Colour in Cinema : From Paintbrush to Pixel. Oxford [etc] : Peter Lang, p.105-126
- Ferrari, Jean-Christophe* (2013). La Jalousie : Temps, laisse ici ton fardeau. Dans : Positif, décembre 2013, p.40-43
- Fiant, Antony* (2013). Pour un cinéma contemporain soustractif. Saint-Denis : PUV
- Frodon, Jean-Michel* (2010). Le cinéma français de la Nouvelle vague à nos jours. Paris : Cahiers du cinéma
- Garrel, Philippe ; Lescure Thomas* (1992). Une caméra à la place du cœur. Paris : Ad-miranda/Institut de l'image
- Giuliani, Nicolas* (2006). De la singularité au pluriel. Dans : critikat.com [en ligne] URL : <http://www.critikat.com/panorama/analyse/sauvage-innocence.html> (2016-06-30)
- Grafe, Frieda* (2002). Filmfarben. Berlin : Brinkmann & Bose
- Gunning, Tom* (2013). Where do colors go at night? Dans : Brown, Simon ; Street, Sarah ; Watkins, Liz [Éd.] (2013). Color and the moving image : history, aesthetics, archive. New York: Routledge, p.81-92
- imdb.com* : Béla Tarr [en ligne] URL : <http://www.imdb.com/name/nm0850601/> (2016-01-05)
- imdb.com* : Lav Diaz [en ligne] URL : <http://www.imdb.com/name/nm0225010/> (2016-01-05)
- imdb.com* : Raúl Perrone [en ligne] URL : <http://www.imdb.com/name/nm1031949/> (2016-01-05)

Kalmus, Natalie M. (1935). Color Consciousness. Dans : Dalle Vacche, Angela; Price, Brian [Éd.] (2006). Color, the film reader. New York, London : Routledge, p.24-29

kinema.fr : Glossaire : diégétique [en ligne] URL :
<http://www.kinema.fr/fr/outils-pedagogiques/glossaire?id=168> (2016-01-16)

Kirsten, Guido (2013). Filmischer Realismus. Marburg : Schüren

Kracauer, Siegfried (1937). Zur Ästhetik des Farbfilms. Dans : Kracauer, Siegfried (1992). Kino. Frankfurt am Main : Suhrkamp, p.48-53

Kracauer, Siegfried (1985 [1964]). Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit, Frankfurt am Main : Suhrkamp

Küppers, Harald (2000). Grundgesetze der Farbenlehre. Köln : DuMont

Lalanne, Jean-Marc ; Morain Jean-Baptiste (2013). « Quand le troisième guerre mondiale éclatait, j'irais chercher ma caméra. » Dans : Les Inrockuptibles, 940, p.38-49

larousse.fr : achromatopsie [en ligne] URL :
<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/achromatopsie/710> (2016-02-10)

larousse.fr : hyper [en ligne] URL :
<http://larousse.fr/dictionnaires/francais/hyper-/40980?q=hyper#40886> (2016-15-01)

larousse.fr : vraisemblable [en ligne] URL :
<http://larousse.fr/dictionnaires/francais/vraisemblable/82610?q=vraisemblable#81638> (2016-01-15)

Leutrat, Jean-Louis (1995). De la couleur-mouvement aux couleurs fantômes. In : Les couleurs du noir-et-blanc. Dans : Aumont, Jacques [Éd.] (1995). La couleur en cinéma. Milan, Paris : Mazotta, Cinémathèque française, p.25-29

Liandrat-Guigues, Suzanne (1995). Les couleurs du noir-et-blanc. Dans : Aumont, Jacques [Éd.] (1995). La couleur en cinéma. Milan, Paris : Mazotta, Cinémathèque française, p.53-62

Lipovetstky, Gilles ; Serroy Jean (2007). L'écran global : Culture-médias et cinéma à l'âge hypermoderne. Paris : Seuil

Louvet, Jean-Baptiste ; Selve John Jefferson. Sauvage Innocence de Philippe Garrel. Dans : objectif cinéma [en ligne] URL :
<http://www.objectif-cinema.com/analyses/075.php> (2016-06-30)

Macheret, Mathieu (2015). Horizons perdus. In : Trafic, 95, automne 2015, p.5-14

Mandelbaum, Jacques ; Regnier, Isabelle (2013). J'ai du mal à me soustraire à la beauté extérieure. Dans : Le Monde, 2013-12-04, p.10

Martin, Adrian (2009). A cinema of intimate spectacle: The poetics of Philippe Garrel. Dans : Cineaste, fall, p.37-41

Martin, Jessie (2013). Le cinéma en couleurs. Paris : A.Colin

- McKibbin, Tony* : Bela Tarr : The monochromic force field [en ligne] URL : <http://tonymckibbin.com/film/bela-tarr> (16-03-2016)
- Misek, Richard* (2007). 'Last of Kodak' : Andrei Tarkovsky's Struggle with Colour. Dans : Everett, Wendy [Éd.] (2007). Questions of Colour in Cinema : From Paintbrush to Pixel. Oxford [etc] : Peter Lang, p.161-176
- Mouren, Yannick* (2012). La couleur au cinéma. Paris : CNRS Editions
- Pastoureau, Michel* (1992). Dictionnaire des couleurs de notre temps : Symbolique et société. Paris : Bonneton
- Pastoureau, Michel* (2008). Noir : histoire d'une couleur. Paris : Seuil
- Pierotti, Federico* (2012). Noir et blanc vs. couleur : L'ordre visible du cinéma. Dans : Interfaces, 33, p.287-300
- Quintana, Àngel* (2008). VIRTUEL? À l'ère numérique, le cinéma est toujours le plus réaliste des arts. Paris : Cahiers du cinéma
- Reden, Sven von* (2013). Frances Ha, die träumende Frau : Interview mit Noah Baumbach. Dans: Berliner Zeitung [en ligne] URL : <http://www.berliner-zeitung.de/film/interview-mit-noah-baumbach-frances-ha--die-traeumende-frau,10809184,23886010.html> (2016-03-14)
- Reiner, Gabrielle* (2014). Persistances, actualités et dynamiques du noir et blanc dans les arts filmiques (1990-2010). Thèse de doctorat : Études cinématographiques et audiovisuelles. Paris : Université Sorbonne Nouvelle Paris 3
- Reumon, François* (2013). Le directeur de la photographie Renato Berta, AFC, parle de son travail sur "L'Ombre des femmes", de Philippe Garrel. Dans : AFC [en ligne] URL : <http://www.afcinema.com/Le-directeur-de-la-photographie-Renato-Berta-AFC-parle-de-son-travail-sur-L-Ombre-des-femmes-de-Philippe-Garrel.html?lang=fr> (2016-04-12)
- Rizov, Vadim* (2016). A Conversation with Philippe Garrel. Dans : filmmaker [en ligne] URL : <http://filmmakermagazine.com/96612-a-conversation-with-philippe-garrel-part-1/> (2016-04-27)
- Rocher, Daniel* (1974). Le symbolisme du noir et blanc dans l'année dernière à Marienbad. Dans : Estève, Michel [Éd.] (1974). Alain Resnais et Alain Robbe-Grillet : évolution d'une écriture. Paris : Études cinématographiques 38, p.4-86
- Schefer, Jean Louis* (1995). Matière du sujet. Dans : Aumont, Jacques [Éd.] (1995). La couleur en cinéma. Milan, Paris : Mazotta, Cinémathèque française, p.13-19
- Schmerheim, Philipp* (2013) From Psycho to Pleasantville : the role of color and black-and-white imagery for film experience. Dans : Brown, Simon ; Street, Sarah ; Watkins, Liz [Éd.] (2013). Color and the moving image : history, aesthetics, archive. New York : Routledge, p114-123
- Tarkovsky, Andrei* (1989). Le Temps scellé : de « L'enfance d'Ivan » au « Sacrifice ». Paris : Cahiers du Cinéma
- Truffaut, François* (1988). Correspondance. Renens, Paris : 5 Continents Hatier

Vasse, David (1998). Faire un film, défaire la vie (sur trois films de Garrel). Dans : *Prédal, René [éd.]* (1998). Le cinéma au miroir du cinéma. Condé-sur-Noireau : Corlet, p.62-68

Wulff, Hans J. (1990). Die Unnatürlichkeit der Filmfarben : Neue Überlegungen zur Signifikation und Dramaturgie der Farben im Film [en ligne] URL : <http://www.derwulff.de/files/2-25.pdf> (2016-02-12)

Wulff, Hans J. (1999). Filmfarben. Dans : Wulff, Hans J. (1999) Mitteilen und Darstellen : Elemente einer Pragmasemiotik des Films [en ligne] URL : <http://www.derwulff.de/files/1-5-4-1.pdf> (2016-02-21)

Zeitchik, Steven (2013). Black and white lights up screens in 'Frances Ha', 'Nebraska'. Dans : LA Times [en ligne] URL : <http://articles.latimes.com/2013/jul/12/entertainment/la-et-mn-black-and-white-20130714> (2016-03-14)

Filmographie

1. Filmographie principale

Sauvage Innocence. R : Philippe Garrel, France 2001. 123 min

La Jalousie. R : Philippe Garrel, France 2013. 77 min

2. Filmographie chronologique de Philippe Garrel

Les enfants désaccordées. R : Philippe Garrel, France 1964. 15 min (court-métrage)

Droit de visite. R : Philippe Garrel, France 1965. 15 min (court-métrage)

Marie pour mémoire. R : Philippe Garrel, France 1967. 74 min

Le révélateur. R : Philippe Garrel, France 1968. 67 min

La concentration. R : Philippe Garrel, France 1968. 90 min

Actua I. R : Philippe Garrel, France 1968, 10 min (court-métrage)

Anémone. R : Philippe Garrel, France 1968. 60 min (TV)

Le lit de la vierge. R : Philippe Garrel, France 1970. 95 min

La cicatrice intérieure. R : Philippe Garrel, France 1972. 60 min

Athanor. R : Philippe Garrel, France 1972, 20 min (court-métrage)

Les hautes solitudes. R : Philippe Garrel, France 1974. 80 min

Un ange passe. R : Philippe Garrel, France 1975. 79 min

Le berceau de cristal. R : Philippe Garrel, France 1976. 70 min

Voyage au jardin des morts. R : Philippe Garrel, France 1976. 40 min

Le bleu des origines. R : Philippe Garrel, France 1979. 52 min

L'enfant secret. R : Philippe Garrel, France 1979. 92 min

Liberté, la nuit. R : Philippe Garrel, France 1983. 82 min

Rue Fontaine (Paris vue par...Vingt ans après). R : Philippe Garrel, France 1984. 17 min (court-métrage)

Elle a passé tant d'heures sous les sunlights. R : Philippe Garrel, France 1984. 135 min

Les ministères de l'art. R : Philippe Garrel, France 1988. 52 min (documentaire)

Les baisers de secours. R : Philippe Garrel, France 1989. 90 min

J'entends plus la guitare. R : Philippe Garrel, France 1991. 98 min

La naissance de l'amour. R : Philippe Garrel, France 1993. 94 min

Le cœur fantôme. R : Philippe Garrel, France 1996. 87 min

Le vent de la nuit. R : Philippe Garrel, France 1999. 95 min

Sauvage Innocence. R : Philippe Garrel, France 2001. 123 min

Les amants réguliers. R : Philippe Garrel, France 2005. 178 min

La frontière de l'aube. R : Philippe Garrel, France 2008. 106 min

Un été brûlant. R : Philippe Garrel, France 2011. 96 min

La Jalousie. R : Philippe Garrel, France 2013. 77 min

L'ombre des femmes. R : Philippe Garrel, France 2015. 73 min

L'amant d'un jour. R : Philippe Garrel, France 2016 (en production)

3. Films cités

13 Tzmeti. R : Géla Balbuani, France, Géorgie 2005. 86 min

Alexander Nevsky (Александр Невский). R : Sergueï Eisenstein, Union soviétique 1938. 112 min

American History X. R : Tony Kaye, États-Unis 1998. 119 min

Avida. R : Benoît Delépine et Gustave Kervern, France 2006. 83 min

Becky Sharp. R : Rouben Mamoulian, Lowell Sherman, États-Unis 1935. 84 min

Boy meets girls. R : Leo Carax, France 1984. 100 min

Danse Serpentine. R : Auguste et Louis Lumière, France 1896. 1 min

Éloge de l'amour. R : Jean-Luc Goard, France 2001. 107 min

Europa. R : Lars von Trier, Danemark, Suède, France, Allemagne, Suisse 1991. 112 min

Frances Ha. R : Noah Baumbauch, États-Unis 2012. 86 min

Good Night, and Good Luck. R : George Clooney, États-Unis 2005. 93 min

Hôtel électrique (El hotel eléctrico). R : Segundo de Chomón, France 1908. 9 min 30

Ida. R : Paweł Pawlikowski, Pologne, Danemark 2013. 88 min

Interior New York Subway, 14th to 42nd street. R : G.W. Blitzer, États-Unis 1905. 6 min 21

Ivan le Terrible II (Ив́ан Гро́зный). R : Sergueï Eisenstein, Union soviétique 1958. 88 min

J'ai toujours rêvé d'être un gangster. R : Samuel Benchetrit, France 2008. 108 min

Jacquot de Nantes. R : Agnès Varda, France 1991. 118 min

Je me tue à le dire. R : Xavier Seron, France, Belgique 2013. 90 min

Khroustaliév, ma voiture ! (Хрустапёв, машину!, Khroustaliou, machinou !) R : Alexei Guerman, Russie, France 1998. 150 min

Kill Bill Vol 1. R : Quentin Tarantino, États-Unis 2003. 111 min

Kill Bill Vol 2. R : Quentin Tarantino, États-Unis 2004. 136 min

L'Année dernière à Marienband. R : Alain Resnais, France, Italie 1961. 94 min

L'Enfant sauvage. R : François Truffaut, France 1969. 83 min

L'Étrange affaire Angélica (O estranho caso de Angélica). R : Manoel de Oliveira, Portugal, France 2010. 95 min

L'Histoire d'Adèle H. R : François Truffaut, France 1975. 80 min

La Belle au bois dormant. R : Lucien Nonguet, Ferdinand Zecca, France 1902. (durée inconnue)

La fille sur le pont. R : Patrice Leconte, France 1999. 99 min

La Haine. R : Mathieu Kassovitz, France 1995. 96 min

La Liste de Schindler (Schindler's list). R : Steven Spielberg, États-Unis 1993. 197 min

La Nuit américaine. R : François Truffaut, France 1973. 112 min

La Veuve joyeuse (The merry widow). R : Ernst Lubitsch, États-Unis 1934. 99 min

Le Chant de la vie (The song of life). R : Alexis Granowsky, Allemagne 1931. 56 min

Le Château de Vogelöd (La découverte d'un secret/Schloss Vogelöd). R : Friedrich Wilhelm Murnau, Allemagne 1921. 75 min

Le Chevalier noir (The dark night). R : Christopher Nolan, États-Unis, Royaume-Uni 2008. 153 min

Le Cuirassé « Potemkine » (Броненосец « Потёмкин »). R : Sergueï Eisenstein, Union soviétique 1925. 80 min

Le Désert rouge (Il deserto rosso). R : Michelangelo Antonioni, Italie 1964. 120 min

Le Magicien d'Oz (The wizard of Oz). R : Victor Fleming, États-Unis 1939. 98 min

Le Mariage de Ramuntcho. R : Max de Vaucorbeil, France 1947. 80 min

Le Miroir (Зеркало). R : Andrei Tarkovsky, Union soviétique 1974. 106 min

Le Ruban blanc (Das weiße Band). R : Michael Haneke, Allemagne, Autriche, France, Italie 2009. 144 min

Les Ailes de Désir (Der Himmel über Berlin). R : Wim Wenders, Allemagne, France 1987. 127 min

Les Damnés de l'océan (The Docks of New York). R : Josef von Sternberg, États-Unis 1928. 76 min

Manhattan. R : Woody Allen, États-Unis 1979. 96 min

Nebraska. R : Alexander Payne, États-Unis 2012. 115 min

Persepolis. R : Marjan Satrapi, Vincent Paronnaud, France 2007. 95 min

Pleasantville. R : Gary Ross, États-Unis 1998. 120 min

Rois et Reine. R : Arnaud Desplechin, France 2004. 150 min

Sin City. R : Robert Rodriguez, Frank Miller, États-Unis 2005. 124 min

Solaris (Солярис). R : Andrei Tarkovsky, Union soviétique 1972. 144 min

Stalker (Сталкер). R : Andrei Tarkovsky, Union soviétique, Allemagne de l'Ouest 1979. 163 min

Tabou (Tabu). R : Miguel Gomes, Portugal, Allemagne, Brésil, France 2012. 118 min

The Artist. R : Michael Hazanavicius, France 2011. 100 min

The Barber (The man who wasn't there). R : Joen et Ethan Coen, États-Unis, Royaume-Uni 2001. 106 min

Violent days. R : Lucile Chaufour, France 2009. 104 min

Vivement Dimanche !. R : François Truffaut, France 1983. 110 min

Winter's Bone. R : Debra Granik, États-Unis 2010. 95 min

Abstract

Après la conversion totale de l'industrie cinématographique au film en couleur, le noir et blanc a quasiment disparu du grand écran. Cependant, au cours des dernières années, le cinéma contemporain montre un intérêt renforcé à l'image monochrome bien que l'absence de couleurs filmiques contraste fortement avec l'esthétique du cinéma prédominant visant à créer une copie parfaite de la réalité. Donc, il se pose la question de savoir quelles fonctions le monochrome remplit dans le cinéma contemporain. L'analyse de la littérature spécialisée montre que le rôle de l'image en noir et blanc a profondément changé à travers l'histoire de la cinématographie. De nos jours, la couleur occupe par exemple le même rôle naturalisant qui autrefois était attribué au noir et blanc.

Tourner en noir et blanc est aujourd'hui une décision motivée esthétiquement et rarement influencée par des aspects technologiques ou financiers. Les raisons pour lesquelles des cinéastes contemporain(e)s ont finalement recours à l'image monochrome dépendent fortement du contexte de chaque film. Donc, l'œuvre filmique du réalisateur français Philippe Garrel y représente une exception : il a fait du noir et blanc un style caractéristique de sa création filmique qui se distingue, à de nombreux égards, de l'esthétique du cinéma prédominant. La partie pratique de ce mémoire est dès lors consacrée au rôle de l'image monochrome dans l'œuvre garrelienne. On étudie en détail la valeur esthétique, symbolique et narrative du noir et blanc à l'aide de deux films choisis, *Sauvage Innocence* (2001) et *La Jalousie* (2013).

Zusammenfassung

Nach der flächendeckenden Umstellung auf den Farbfilm galt der Schwarzweißfilm lange Zeit als Randphänomen. In den letzten Jahren zeigt die Filmindustrie wieder verstärktes Interesse daran. Diese wiederentdeckte Faszination am Schwarzweißbild widerspricht jedoch dem Streben nach Hyperrealismus, welches das aktuelle Mainstreamkino prägt. Es stellt sich also die Frage, welche Funktionen der Verzicht auf filmische Farbe im zeitgenössischen Kino erfüllen kann. Eine Auswertung klassischer sowie aktueller Werke der Filmtheorie sowie Fachliteratur anderer Forschungsdisziplinen zeigt, dass sich die Rolle des Schwarzweißbilds im Laufe der Filmgeschichte stark gewandelt hat. So wird im heutigen Kino das Farbbild als natürlich und realitätsnah empfunden, während im frühen Kino diese Funktion dem Schwarzweißbild zugeschrieben war.

Heutzutage in schwarzweiß zu drehen ist in erster Linie eine ästhetische Entscheidung, die kaum mehr von technologischen oder finanziellen Aspekten beeinflusst wird. Warum letztendlich zeitgenössische RegisseurInnen auf schwarzweiß zurückgreifen, hängt in erster Linie vom Kontext des jeweiligen Filmes ab. Der französische Filmemacher Philippe Garrel, dessen Oeuvre sich in zahlreichen Aspekten von der Ästhetik des vorherrschenden Kinos abhebt, hat das Schwarzweißbild jedoch zu einem charakteristischen Stilmittel seines filmischen Schaffens gemacht. Der praktische Teil dieser Diplomarbeit untersucht daher die Rolle des Schwarzweißbilds im Werk Philippe Garrels. Dabei werden die narrativen, ästhetischen und symbolischen Potenziale von Schwarzweiß exemplarisch anhand zweier Filme, *Sauvage Innocence* (2001) und *La Jalousie* (2013), analysiert.

Curriculum Vitae

Angaben zur Person:

Name: Mag. (FH) Marlis Sternberger
Geburtsdatum: 15. September 1987
Geburtsort: Neunkirchen, NÖ
Nationalität: Österreich
Kontakt: marlis.st@gmx.at

Berufserfahrung (Auszug)

seit November 2015 Mitorganisatorin des Ciné-Clubs, Institut Français, Wien
seit Juli 2013 Lektorin für Deutsch als Fremdsprache, Actilingua Academy, Wien
Oktober 2012 – März 2013: Sprachassistentin für Deutsch, Lille, Frankreich
Juli 2012 – August 2012: Lektorin für Deutsch als Fremdsprache, Ferienkurs für Jugendliche, Actilingua Academy, Wien
August 2010: Betreuerin für Familienurlaube, Wiener Jugenderholung, Wien/Königswiesen
September 2008 – Jänner 2009: Marketing und Eventmanagement (Praktikum), Bezirksblätter Niederösterreich, St. Pölten
Juli 2008 – August 2008: Datenbankpflege und -verwaltung, Residenzverlag, St. Pölten

Schulische und universitäre Ausbildung

Oktober 2009 – Oktober 2016: Lehramtsstudium für Französisch und Haushaltsökonomie & Ernährung, Universität Wien
Jänner 2015 – Juni 2015: ERASMUS Austauschsemester an der Sorbonne Nouvelle, Universität Paris 3, Frankreich
September 2005 – November 2009: Diplomstudium Medienmanagement, FH St. Pölten,
September 1998 – Juni 2005: Gymnasium Sachsenbrunn, Gymnasium der Erzdiözese Wien in Kirchberg/Wechsel

Sprachenkenntnisse

Deutsch :	Muttersprache
Französisch:	verhandlungssicher in Wort und Schrift
Englisch:	verhandlungssicher in Wort und Schrift
Spanisch:	leicht fortgeschritten
Italienisch:	Grundkenntnisse
Tschechisch:	Grundkenntnisse

Freiwilliges Engagement

- Mitorganisatorin der Kurzfilmnacht im Rahmen des „Festival du Film Francophone“ 2014
- Unterstützung am „DeutschlehrerInnentag“ des Goethe Instituts Lille
- FH St. Pölten: Mitarbeit bei Informationsveranstaltungen, stellvertretende Chefredakteurin des Studierendenmagazins SUMO